المسـرح السياسى (١)

(أدب الحـرب)

٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا

والله زمان يا مصر

الطبعة الثانية

السيد حافظ

دراسات بقلم

* سعد أردش
* د. مصطفى عبد الغنى
* إبراهيم عبد المجيد
* أحمد فضل شبلول
* نايف الحبيب

المسرح ما بين الهزيمة والنصر

- **فى عام ١٩٦٧ (٥ حزيران) حدثت النكسة.**
- **وفى يناير ١٩٦٨ كتبت مسرحية ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا.**
- **وفى ٦ أكتوبر ١٩٧٣ حدث انتصار حرب أكتوبر المجيد وفى نفس الشهر كتبت مسرحية (والله زمان يا مصر)..**
- **أقدم للقارئ مسرحيتين عن الهزيمة والنصر حباً للوطن الجميل النبيل الغائب عنا والذى مازال فى نفوسنا يحيا وبه نحيا.**

المؤلف

السيد حافظ

مقَدمَة حَول مَسرح السيَّد حَافظ

بقلم سَعد أردش

السيد حافظ من مواليد الإسكندرية فى ١٩٤٨، ولكل من تاريخ ميلاده ومكانه دلالة استدل عليها من قراءتى لكل تجاربه المسرحية، وبوجه خاص المسرحيتين موضوع هذا الكتاب ـ فأما عن التاريخ فإنه محفور بالدم والدموع فى السجل المعاصر للأمة العربية بحروف من ذل وعار: ضياع فلسطين، وقيام إسرائيل، تحقيقاً لوعد بلفور ولأحلام التلمود، على أرضها، وفى بيارتها، وعلى دماء شهدائها، وكانت جيوش العرب فى قلب المعركة...!!

وعندما أتم السيد حافظ عامه التاسع عشر أصابت الأمة العربية هزيمة أخرى مدوية، على يد الجيش الإسرائيلى، كخطوة على طريق الحلم الكبير: من النى الفرات.. وكانت جيوش العرب فى قلب المعركة...!!

كاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية القومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية، والعدالة، والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة، وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩، ١٩٤٦، وما قامت من أجله ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات فى الوطن العربى.

هو جيل لمعت فى عيونه ابتسامة الأمل فى حياة أفضل،

ولكن أمله سرعان ما أصيب، لا أقول بخيبة أمل، ولكن باليأس الكامل من كل ما كان من أجداده واخوته الكبار، بل وفى إمكانية إصلاح ما أفسده التاريخ..!!

وتبدو لنا مسرحيتا الكاتب محاكمة قاسية لمؤسسات مصر المحروسة : فمسرحية "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ شمال حيفا" تحاكم المؤسسة العسكرية، ومسرحية "مدينة الزعفران" تحاكم المؤسسة المدنية. على أن المحاكمة لا تعكس اليأس كل اليأس، وإنما تحمل خيطاً دقيقاً من الأمل يمكن - لو تحقق - أن يحمل إلى الأبناء والأحفاد بشرى التحرير، والعتق والعدل الاجتماعى. والأمل على أية حال يمكن أن يتحقق إذا عولجت السيئات التى يشير إليها الكاتب فى أحداثه وفى شخصياته المسرحية، وفى كلماته، وهى أخطاء فى النهاية ثابتة وبارزة، كان من الممكن ألا تقع لو تحققت المبادئ الستة لثورة ١٩٥٢ بصدق وحماس، من جانب الراعى، ومن جانب الرعية.

ولست أريد أن أفسد على القارئ العزيز متعة التشوق إلى قراءة المسرحيتين فأكشف عن التفاصيل الموضوعية فيهما، لهذا سأكتفى بمحاولة إلقاء الضوء على أبعاد التجربة الشابة للصيغة المسرحية الجديدة.

إن الهدف الأساسى عند الكاتب ليس المسرح فى حد ذاته، ليس الصيغة الفنية على أى شكل من الأشكال، ولكنه الكلمة المضمون. إنه يمتلئ بمضمون ما، ثم يصبه فى قالب فنى. ومضامينه ذات صبغة إنسانية عامة، فهى لا تثير جانباً واحداً من جوانب البناء الاجتماعى، إنك تلمس فى العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعى : الأخلاق، الدين، العلم، الحضارة، التاريخ، التراث، فى إطار من الفكر السياسى والاقتصادى والعسكرى. والسياسة عنده لا تقتصر على الأبعاد الداخلية - كعلاقة الفرد بالمجموع، أو كعلاقة الحاكم بالشعب - ولكنها تتجاوز ذلك إلى العلاقات الخارجية، سواء كانت هذه العلاقة علاقة خنوع وخضوع للغير أو علاقة الند للند، أو فى النهاية طموحاً إلى الندية من العالم الخارجى.

وهناك علاقة عضوية ثابتة بين السياستين، فبقدر وعينا نحن الشعب بالحقائق، وبقدر تطلعنا إلى الحرية والديمقراطية والعدالة، وبقدر تمسكنا بها وتضحياتنا من أجلها فى الداخل، بقدر ما نتيح لأنفسنا ولوطننا ولأمتنا العزة والمتعة والكرامة والحرية، والعكس صحيح.

فى "مدينة الزعفران" يبسط لنا صورة واضحة عن

العلاقة بين الحاكم والشعب : الحاكم بتسلطه وبكل ما يحيط به نفسه من أدوات القسر والإرهاب، توصلا إلى ابتلاع أرزاق الشعب ومصالحه فى بطنه هو أعداء الشعب المحيطين به، والى التشبث بالسلطة ضد كل القوانين والتشريعات والأعراف، ورغم كل النكسات والهزائم ومظاهر التخلف والفساد والخراب، والشعب الذى قد يكون واعياً، وفاهماً، وقد لا تنقصه الإرادة، إرادة التغيير إلى ما هو أفضل، ولكن شعب أعزل مسكين، لا يملك من أمر نفسه شيئاً، لذلك فإن الشعب يلتف دائماً حول زعيم هو فى "مدينة الزعفران" خادم العامة، غير أن الزعيم غالباً ما يخون ثقة الجماهير به، أراد ذلك أم لم يرده، فالعبرة هنا ليست بالنيات، وإنما بالأفعال والمواجهات.

ولقد عالج الأدب طويلاً قضية العلاقة بين الحاكم والشعب، وهو يعكس فى النهاية تطوراً متقدماً لمنطق هذه العلاقة عبر سلسلة من الثورات السياسية تسلم فى النهاية إلى أشكال متباينة من الدساتير التى تصنع كثيراً من الضمانات للإبقاء على خيط العدل والتوازن فى هذه العلاقة: ابتداء من الديمقراطية اليونانية، وحتى التنظيمين اللذين يسودان العالم فى زماننا : الرأسمالية والشيوعية، وبين القديم والحديث، المبادئ

التى تمليها الشرائع السماوية.

ولكن الكاتب يريد لنفسه أن يلتزم جانب التصوير للواقع، دون أن يتخطى ذلك إلى البحث عن الحلول. إنه يكتفى بالإشارة إلى فشل هذا النوع من العلاقة الدستورية التى سادت وتسود التجربة المصرية منذ أن انطلقت جماهير الشعب المصرى تزأر فى وجه المستعمر الإنجليزى فى ١٩١٩ تحت راية زعيمنا سعد زغلول، وحتى أسلمت قيادتها إلى زعيمها جمال عبد الناصر تحت راية ثورة يوليو ١٩٥٢، ولكنه لا يشغل نفسه بالبحث عن البدائل أو باقتراح الحلول. ولقد يشير الزعيم عنده -مقبول عبد الشافى - إلى بعض إيجابيات أو سلبيات التجربة أحياناً :

- يا حبيبى يا رسول الله. ما معنى الإنسان إذا صار عبداً وصارت الأمة نعاجاً..!!
- الحق مات فى الإنسان، فمن ينقذ الإنسان من الضلال غير الحرية..؟!
- طوبى للأطفال الذين لا يرون رجال الشرطة وهم يضربون المتظاهرين..!!
- كل مواطن خائن حتى تثبت براءته.

- خدعتنا التصريحات. الكلمات البراقة الخداعة. خدعنا التجار فى الأسواق.. كل شئ يخدعنا ونحن لا ندرى...!!
- صفقنا لكل خطاب رائع، لكن لا جدوى من ا لخطب، صفقنا للمقاتلين المخدوعين فى الحرب، وقلنا مرحى بالأبطال، علقنا كلمات النصر ونحن نساوم العدو..!

ولكنه يعمل بالقاعدة التقليدية فيترك للجمهور أن يكتشف الحلول وأن يسعى إليها. إنه بالرغم من نزعته التجريبية لا يذهب مذهب أصحاب المسرح السياسى الذين اتخذوا من المسرح وسيلة للتعليم والتنوير والاستفزاز والتحريض على الثورة ضد ما هو معوج وظالم، توصلا إلى عالم أكثر عدلاً وأقرب إلى المجتمع الفاضل.

وفى "٦ رجال فى معتقل" يضع مجموعة من المؤسسة العسكرية المصرية فى السجن الإسرائيلى - فى الأرض المغصوبة، وتحت رحمة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية - على أثر هزيمة الأيام الستة فى ١٩٦٧. والعسكريون الستة الأسرى ينتمون إلى طبقتين فى سلم العسكرية: ثلاثة من الضباط وثلاثة من الجنود. ولكنهم ينتمون اجتماعياً إلى أكثر من طبقة، فالجنود من الكادحين، عمالاً كانوا أو فلاحين، أما الضباط فلقد يكون

بينهم واحد من نفس الطبقة (حسين) إلا إنه قد أنكر طبقته وتنكر لها بمجرد حمله رتبة الملازم الثانى، ولكن منهم واحد (رأفت) هو سليل الأرستقراطية المصرية:

- العجمى... أحلام مينا هاوس.. بابا، أنا رجعت، أنا عايز أروح الفيلا بتاعت المعمورة، عايز أرقص وأغنى واستحمى فى البحر واتمدد تحت الشمسية.

ولعله لهذا السبب بالذات قد وجد مكاناً مناسباً عند المحققين الإسرائيليين ووجدوا فيه الشخص المناسب أيضاً:

- حضرته ملازم أول بيطلع كل ياكل فرخة فى أوضة التحقيقات، واحنا هنا بناكل عند وتحدى.

أما الضابط الثالث (ضياء) فهو : أحسن دفعته فى الطيران...

- فايتر Fighter ... مقاتل... التقارير اللى مكتوبة عنه بتقول إنه أحسن دفعته أخلاقاً. ولكنه الوحيد من المجموعة الذى فقد توازنه، وبدأ يعيش حالة تصوف وينطق بالحكمة - حتى وهو تحت سياط التعذيب - ولكنها ليست حكمة المجانين أو المهابيل، إنما حكمة محارب أصيب بشئ أكثر كثيراً من خيبة

الأمل فيما كان من هزيمة ماحقة، ولكنه مع ذلك يرفض الهزيمة، وينتظر يوم النصر، وعندما يسأله المحقق الإسرائيلى: يوم ٥ يونيو كنت فين؟! يجيب:

- كان باتريس لولومبا مدبوح، ثورته مجروحة جوه غابات الكنغو، بتغنى للعالم، بتنزف ألف صرخة، ألف أه، ألف واد، ألف ثورة، كانت الفتنة تعابين تتلوى فى بحر موجه لون الندى. يا حبيبتى صدقينى الفتنة دبحت كل السود، السود لحن ثائر، حروفه تايهه فى الغابات.. لو تتلم الحروف راح ينفجر اللحن.
- وأيضاً صلاح الدين حزين، دمعته قصيدة تواسى المهزومين، صرخة تنادى المستحيل لأجل يهون.. كان سعد زغلول منفى والثورة قايده فى البلد براكين، فيضانات...

والمسرحية تعرض علينا تفاصيل العلاقات بين هؤلاء الستة فى ظروف الأسر وما يلاقون فيه من تعذيب حيناً، ومراودة وملاطفة حينا أخر بقصد استيعابهم من جانب العدو. ولكن الجديد فى الأمر إنها تعرض علينا أيضاً تفاصيل العلاقات بين مجموعة الإسرائيليين العسكريين - ومن بينهم راشيل (أو سارة) التى تقوم بنوبات عمل تتراوح بين الخدمة والترفيه (!!)،

ثـم ت عـرض علينــا بطبيعــة الحــال العلاقــات بــين مجموعــة المنتصرين ومجموعة المهزومين، بينما تصل إلينا بين آن وآخر أخبــار الفــدائيين الفلســطينيين فــى عمليــاتهم داخــل الأراضــى المحتلة، أو أصوات رصاصاتهم وهى تحمل معها صوت الإصرار على مواصلة المعركة، ولعلنـا قـراء أو مشـاهدين - أن نـدرك مـن خــلال هــذه العلاقــات تقــديماً إجماليــاً لظــروف هزيمــة ١٩٦٧ وأسبابها ومبرراتها، ليس فقط داخل المؤسسة العسكرية للعدو الإسـرائيلى، أقـول تقـديماً إجماليـاً، لأنــه فـى النهايـة تعبيـر فنـان يستوحى القوى الإبداعية، وهى بالضرورة قوى الشعر، بعكس التقويم العلمى الذى بدأ بالفعل يضع يدنا على كثير من الحقائق المذهلة التى كانت تخفيها المظاهر الكاذبة، والدعايات المخادعة.

على أنـه إذا كانـت المسرحية تقدم لنـا هذا التصوير من خلال مجموعة من الشخصيات العسكرية التى تظهر أمامنـا علـى خشبة المسرح، فإننا نرى من خلال المرأة الغربيـة مـن كل مـنهم فى أزمته مثل أم العسكرى محمد، التى يحاول أن يكتب لها خطاباً يحمل إلى نفسها الصبر، ولكنه فى النهاية يضع فى الظرف ورقة بيضاء - أولاً لأنـه أمى ولا يعرف القراءة والكتابة، وثانياً لأن أمه تراه بعين الأمومة المحبة، وتعرف تمامـاً مـا يريد أن يقـول لهـا.

والأم بوجه خاص - حاضرة كانت أم غائبة- تكتسب عند السيد حافظ بعداً رمزياً يشير فى نفحة شعرية إلى مصر، بكل ما فى مصر من أوجاع وآلام وصبر وإصرار.

التجريبية فى مسرح السيد حافظ :

السيد حافظ ينتمى إلى جيل يبنى رفضه للقديم على أسس واقعية، من أهمها أن ذلك الجيل لم يف بالتزاماته - إما لأنها لم تكن واضحة له كل الوضوح، وإما لأنه سارع بالتنازل ظناً منه أن المعركة قد حستمها الثورة، وإما - أخيراً - لأنه كان كاذباً فى التزامه فكان يغطى به تطلعاته البرجوازية، ضارباً عرض الحائط بمصالح طبقة الكادحين وبمصالح مصر. إن هذا الجيل يحمّل سلفه مسئولية الهزيمة الماحقة، والفشل الذريع الذى أصاب ثورة ١٩٥٢ سلسلة الحركة الشبابية التى سادت مصر فى ١٩٤٦، وهو لهذا يرفضه ويرفض أساليبه، ويبحث عن أساليب جديدة من خلال التجريب. والتجريب على أية حال هو السمة الغالبة فى المسرح الحديث، ونحب هنا أن نرصد بعض سمات التجريبية عند الكاتب، من خلال المسرحيتين موضوع هذا الكتاب، ونحن أن نشير أولاً إلى أن التجديد فى المسرح لا يرقى دائماً إلى مستوى الابتكار والإبداع على أساس هدم القيم

الكلاسيكية بعضها أو كلها: إن المسرح الجديد يبقى دائماً مسرحاً تتوفر فيه الركائز الأساسية لفن المسرح كما وصل إلينا فى صورتيه: الرسمية (الأكاديمية) والشعبية، منذ ما قبل التاريخ، فهو دائماً حوار بين الفنانين والجماهير من خلال أحداث وشخصيات فنية تدور كلها داخل بناء اتفق على تسميته "الدراما" لتمييزه عن الأبنية المختلفة لغيره من النوعيات الأدبية والفنية.

ومن هنا نستطيع أن نتفق على أن التجديد ليس مطلقاً أبداً، ولا يمكن أن يكون مطلقاً، وإلا خرج من إطار المسرح إلى نوع آخر من الإبداع. إن المجددين فى المسرح يحتفظون بجانب من التقاليد، على الرغم منهم، ويضيقون أو يحذفون أو يعدلون فى الجوانب الأخرى.

على ضوء هذه الفكرة نستطيع أن نقول أن التجديدات التى ادخلها جيل الستينات على المسرح المصرى قاصرة على استبدال المضامين، وذلك بتناول القضايا الآنية للإنسان المصرى، بعد أن زالت العوائق أمام معالجة هذه القضايا، ولكن هل نستطيع أن نعتبر نعمان عاشور ومحمود دياب ويوسف ادريس منقطعى الصلة بالمسرح القديم؟!

لا بالتأكيد، بل على العكس من هذا تماماً، فمن المؤكد أن الثـورة التـى أحـدثها هـؤلاء بالمسـرحية المصـرية قـد لحقـت بالمسرح العـالمى قبـل ذلـك بقـرن مـن الزمـان (مكسـيم جـوركى وانطـون تشـيكوف فـى روسـيا وهنريـك ابسـن فـى النـرويج وبرناردشو فى ايرلندا..الخ)

ولقـد جـدد جيـل السـتينات كثيـراً مـن الشـكل أيضـاً، بـل وحاولوا تغيير نوعيات العلاقة فى الإنتاج المسرحى، وفى طبيعة ا لاتصال بين العرض والجمهور، وجـاءت التجديدات فـى الشكل أيضاً متـأخرة عمـا جـرى فـى المسـرح العـالمى قرنـاً أو أكثـر مـن الزمان.

تجريبيـة الكاتـب إذن لا تتنـاوب الأسـس الثابتـة للمسـرح مـن حيث هو ذلـك، وإنمـا تقدم شيئاً يختلـف قليلاً أو كثيـراً عن المسرح الذى قدمه جيل الستينات، وفى الحدود التى لحقت أيضاً بالنوعيات الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والشعر.

البنية الدراميــة :

يتـردد الكاتـب بـين التقسـيم التقليـدى إلـى فصـول كمـا فـى "مدينــة الزعفـران" واللحظـات المتتابعـة فـى شـكل فواصـل أو (جسـور) كمـا فـى "٦ رجـال فـى معتقـل"، ولكنـه لا يحفـل كثيـراً

بالتطوير الدرامى أو بالتقسيم التقليدى إلى مقدمة وعقدة وحل. إنه فى كل الحالات يريد أن يعبر عن موقف من المواقف الاجتماعية الحادة التى تتصل بالبنية الاجتماعية (السياسة الاقتصادية) أو بمسيرة المجتمع مع ذاته ومع غيره من المجتمعات المعادية أو الصديقة. وهو لا يحفل كثيراً بالقصة كأساس للعمل الدرامى، وإنما يضع البذرة الأولى لموقف درامى يقوم على التناقض الظاهر أو المستتر، ثم يطور هذا الموقف صعوداً حتى يوصلنا من خلال "أدواته الإنسانية" وما تمر به من مواقف وصراعات- إلى ما يريد أن يبسطه من وجهة نظر نقدية، بغية تنبيهنا إلى ما يجب أن ننزع إليه من إصلاح أنفسنا.

والكاتب يبسط أفكاره عن طريق "أدوات إنسانية" كما قلت فهو لا يحفل كثيراً ببناء الشخصيات الفنية، قد تكون بين هذه الأدوات شخصية ما - كما نلمس فى "مقبول عبد الشافى" محور "مدينة الزعفران" - ولكن البشر على خشبة المسرح بعد ذلك أنماط أو أرقام أو - على الأكثر - أنواع من "السلوك الإنسانى"، وهى تذكرنا من ناحية بمسرح الأنماط الأخلاقية فى القرون الوسطى، ومن ناحية أخرى بمسرح العبث الذى تتحول فيه الكائنات إلى أرقام أو مذلولات أو رموز، وسواء منح الكاتب

هذه الأنماط والسلوكيات أسماء أشخاص أو لم يمنحها أسماء فإنها تظل مجرد دلالات على لون معين من السلوك فى مواجهة الموقف الاجتماعى المطروح.

لنقارن مثلاً بين مجموعة العسكريين عن الكاتب فى "٦ رجال فى معتقل"، ومجموعة العسكريين عند على سالم فى "أغنية على الممر" : إن على سالم يقيم مسرحيته على مجموعة من الشخصيات الفنية واضحة المعالم والمعطيات والأخلاقية والاجتماعية، وكل من هذه الشخصيات تنبئ بوضوح تام عن بيئتها وعن طبقتها الاجتماعية وعن آلامها وآمالها، وعن مدى ارتباطها بفكرة الوطن والقومية، والدراما عنده نابعة من الموقف الذى تعرضت له، ومن طريقة مواجهتها لهذا الموقف.

أما السيد حافظ فإن مجموعة العسكريين قد اختيرت بشكل هندسى لتعبر عن أفكاره هو : إنه رصد المجتمع أولاً، وصنفه إلى مجموعة من السلوكيات المتباينة أملاها إملاءً على الأشخاص - الأنماط - التى اختارها.

ولست أريد بعقد هذه المقارنة أن أفاضل بين مسرحين أو بين اتجاهين، فالطريقان مشروعان ومتبعان فى المسرح على

مدى التاريخ كما أسبقنا. والمهم فى النهاية أن يحقق الكاتب غاية من خلال الوسيلة التى اختارها، ونحن نرى فى مسرح بيراندللو مثلاً طرائق جديدة فى هذا المضمار، تصل إلى حد أن يستدعى الشخصيات الفنية فى "٦ شخصيات تبحث عن مؤلف" لتعرض مأساتها بنفسها على المسرح، حيث يقع تناقض دموعى بينها وبين مجموعة الممثلين، وبيراندللو فى مثل هذه الحالة يضع أمامنا على المسرح مجموعة من الأشخاص (الممثلين) ومجموعة من الشخصيات، ليؤكد لنا أنه لا قدسية للقواعد فى الفن، شريطة أن نملأ الثغرة بإبداع جديد، وألا يترتب على هجرنا للقاعدة فراغ فى البنية الشاعرية للمسرح، وأن يضع الكاتب فى اعتباره دائماً أن ما يكتب يجب أن يتوفر فيه الحد الأدنى من امكانيات الوضوح والشفافية، ليس فقط للجماهير التى ستؤم العرض المسرحى، بل - ومن باب أولى - لمجموعة الفنانين المسرحيين التى ستتبنى العرض. ويجب أن يكون فى مقدمة هذه الإمكانيات بطبيعة الحال رؤية واضحة للكاتب حول القضايا التى يطرحها فى مسرحه، وبوجه خاص إذا كانت هذه القضايا ذات طبيعة واقعية نابعة من الحركة الدائبة للمجتمع، وهذا حال هاتين المسرحيتين.

البنية اللغوية :

ينتمي مسرح السيد حافظ إلى "مسرح الكلمة"، وهو يقوم بشكل أساسى على الحوار المنطوق، بالتناقض مع نوعية جديدة من المسرح بدأت تغزو خشبات المسارح منذ قديم الزمان فى المسرح الأسيوى، ومنذ أوائل القرن فى المسرح الفرنسى (انتونان أرتو) وفى المسرح الروسى (فزيفولد مايرهولد الذى وضع الإبجديات الأولى فى تقنيات البيوميكانيك)، وأخيراً فى الموجات الحديثة التى تظهر بوضوح فى "المسرح الفقير" عند جروتوفسكى فى بولندا.

وإذا كانت القيادة فى مسرح الحركة للمخرج والممثلين، فإنها فى مسرح الكلمة للكاتب، ومن هنا فمن الأهمية بمكان كبير أن ندرس لغة الكاتب، وأن نبحث فى طبيعتها ومنشئها وبيئتها: هل هى لغة الشعر أم لغة النثر، وهل هى متوائمة مر البيئة الدرامية ومع الموقف الدرامى ومع الشريحة أو الشرائح الاجتماعية التى تنطق بها، حتى نتوصل إلى استنباط منهج الأداء.

لغة السيد حافظ تترد بين مستوى العامية ومستوى العربية (أو الثالثة جريا على تسمية توفيق الحكيم) ولكنها تنحو

منحى الشعر، فهى ليست اللغة الوظيفية التى توجه توجيهاً إلى مجرد الوفاء بالمعنى أو بالهدف المقصود من نطقها كما يقع فى الحياة الواقعية، بل تتجاوز ذلك إلى نسج مناخ يعبر عن المأساة أو المآسى- التى يشجبها الكاتب: مأساة انعدام الحرية والديمقراطية فى ممارسة لعبة الحكم فى كل الأنظمة المصرية فى المسرحية الأولى، ومأساة تفسخ القوات المسلحة كسبب أساسى للهزائم المتكررة فى المسرحية الثانية.

والحقيقة أن اللغة عند الكاتب تقوم مقام كثير من ركائز المسرح التقليدى كالبناء الدرامى الممنطق، وكالشخصيات الفنية..الخ. فكأنما المسرحية قصيد درامى يذكرنا على سبيل المثال بقصيدة "يس وبهية" عند نجيب سرور، وعلى المخرج ومجموعة الممثلين أن يتبينوا معالم الشعر فيه وأن ينسجوا من هذه المعالم قيماً درامية تتكامل حتى يجتازها مجتمعنا، لعلنا أن نهتدى إلى التزاماتنا قبل تفريج هذه المأساة.

والشعر عند الكاتب لا يعترف بعلم العروض وبكل ما يقوم عليه الشعر، قديمه وحديثه، من موازين وقواف.

وغير ذلك مما يميز نسيج الشعر، ولكنه نوع من الشعر يقوم بالدرجة الأولى على تصور ما يمكن أن ينطق به الإنسان

فى حالات اللاوعى أو اللاوزن، مثلما يقع فى الكوابيس أو فى لحظات المفاجأة بكبريات المصائب، أقرأ معى مثلاً افتتاحية "مدينة الزعفران" على لسان الكورس :

يا شمس يا أزهار.. يا سجن يا سجان.. يا زيد يا عمرو.. يا طير يا أشجار.. يا خبز يا خباز.. يا فاطمة يا بهية.. يا ليل يا دخان.. يا حطب يا حطاب.. يا سهل يا تلال.. يا أهل الكفور والنجوع والأزقة والحارات.. بعد موت السندباد لم تنته الحكايات.

وبطل كل حكاية كان السندباد أو عنتر أو الزناتى خليفة لكن فارس الليلة.. بطل الليلة.. لم يكن أبوه السندباد ثم يقول مقبول عبد الشافى فى الفصل الأول:

- تعلمت أن الشرف كل الشرف فى حالة تغيب.. وسألت نفسى سؤالاً واحداً: هل توقف الشعب عن الإنجاب؟! ووجدت الجواب: لا، ففى كل لحظة يولد طفل، وربما هناك فى أحد الأكواخ طفل قادم.. ليس بنبى، ليس بعنترى، ليس بخارق للعادة. بسيط مثل الهواء، والسنابل، والحرية. يحمل الوطن من عصر اللا إنسان إلى عصر الإنسان.

وفى "٦ رجال فى معتقل" تتجلى الطبيعة الشاعرية للغة

الكاتب تهويمات ضابط الطيران "ضياء":

- **المسيح راجع فوق الدروب فى القدس، غريب، طفل غريب، قلبه ينزف صديد. المسيح ضحكته طفل رضيع مقتول بالسكوت. السكوت يا حبيبى. والقرآن والانجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة.. القرآن صبح غريب.. يا حبيبتى ابدرى.. ابدرى جوه النفوس حروف النور.. ابدرى الحقيقة لأجل ما تصلح أرض الكدب البور.. يا حبيبتى دوّقى عيالك الطين.. شربيهم ميه النيل.. رجع المسيح.. رجع غريب.**

والبناء الشعرى لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى، الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ، وهو نوع من اللغة يبعث فى النفس ذلك الحنين، وتلك الوحشة إلى المثل العليا فى الوطنية، وفى الأخلاق، وفى الدين، وفى التنظيم الاجتماعى التى تبعثها الصور التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت ومواويل وأشعار.

وإنى لأتساءل أمام هذا البناء الشاعرى للغة الكاتب: إذا لو ملك الكاتب ناصية الصنعة الشعرية وعلومها فصاغ حواره شعراً حقيقياً بكل ما فى الشعر من موسيقى، وإيقاع وأوزان؟!

البنية الفكرية :

تطرح مسرحية "مدينة الزعفران" قضية العلاقة بين الراعى والرعية، أو بين الحاكم والمحكومين وما يتصل بذلك من نظريات حول إمكانيات الاختيار، وفلسفة التمثيل (تمثيل الفرد للمجموع) ابتداء من مبادئ الشريعة السماوية، وانتهاء بما حققته الشعوب من مكتسبات ديمقراطية من خلال ثوراتها عبر القرون. ويذهب الكاتب من ناحية إلى أن السلطة تفسد الفرد (راجع الملك هو الملك لسعد الله ونوس، و جحا باع حماره لنبيل بدران، والأَصل الذى يمكن أن ترد إليه كل هذه العلاجات الحديثة: "الحياة حلم لكالدرون دى لاباركا، ويذهب من ناحية أخرى إلى أن الميزان الحقيقى فى ضبط الأمور هو الشعب، الرعية، الناس:

- مقبــول : من يستطيع عزل خادم العامة؟؟

- الكورس : السلطان، أو الوالى، أو الوزير.

- مقبول : لا.. انتم.. انتم عينتموه.. وانتم تستطيعون عزله.

ولكنه لا يقول لهم طيف؟ من خلال أى تنظيم؟! من خلال نظام الشورى النابع من الشريعة الإسلامية؟! أن من خلال ديمقراطية المجتمع الرأسمالى القائم على مشروعية وضرورة

نظام الطبقات المستقرة فى مكانها مع تجريم أى اتجاه إلى إذكاء الصراع الطبيعى بينها، ولو من خلال غريزة التطلع إلى مستوى أفضل؟! أم من خلال التنظيم اليسارى القائم على إذكاء الصراع بين الطبقات وحسمه لمصلحة البروليتاريا بوجه خاص أو الكادحين المنتجين بوجه عام؟! إن مقبول عبد الشافى -من ورائه الكاتب- يتركنا نتخبط فى مأساتنا، ولا ينير لنا طريق التنظيم ولا يوجهنا إلى سلبيات تنظيمنا الاجتماعى، ولا يضرب لنا الأمثال من تنظيمات أفضل، وكأنه يريد لنا فى النهاية أن نواصل لعبة الكفاح دون عقل، ودون تخبط، ودون تنظيم، كما نفعل منذ أن حكم الفراعنة مصر حتى الآن. ولكننا نتنبه عند سقوط مقبول عبد الشافى من كرسى خادم العامة، رغم أنه صعد إليه بناء على اختيار الجماهير، أن الاختيار فى ذاته غير كاف،وإنه إذا لم تراقب الجماهير سلوك السلطة وأصحابها فالنتيجة دائماً هى ما حدث لمقبول، وما سيحدث لغيره، ذلك أن أصحاب السلطة العليا، ومن ورائهم الأجهزة — محلية كانت أم أجنبية- يمسكون بأيديهم الخيوط كل الخيوط ويلعبون اللعبة بمهارة تعززها خبرة طويلة وعريقة ورثوها من الفراعنة والأباطرة والقياصرة. إنهم يتحكمون فى الأسواق، وفى البطون،

وفى العواطف ، وفى الأرزاق، بل ويتحكمون أيضاً فى اتجاهات الجماهير — بما يملكون من وسائل الإعلام والردع والقسر والتخويف والإرهاب من ناحية، والمغازلة والترغيب وتحقيق الأحلام والتطلعات من ناحية أخرى.

وعلى ذلك فإن الكاتب يهدم بسقوط مقبول فكرته المثالية بأن الشعب صاحب الأمر والنهى، وبأنه يقول للحكام كم فيكون، أو أنزل فينزل، كما كان سلطان الاستانة يفعل بولاة الولايات تحت ظل الإمبراطورية العثمانية. ما الحل إذاً، وقد انهزمت أكبر تجارب الزعامة الشعبية فى حياة مصر، وكانت نتائج هزيمتها ما يعلم الكاتب والقارئ مما يجرى؟! • • •

يبقى السؤال مطروحاً، ويبقى لتجربة الشعب وحدها أن تجيب عليه، بكل ما تتضمنه كلمة "الشعب" من معميات: من هو؟! هل هو المنتجون أم المستهلكون؟! المتعلمون والمثقفون أم الأميون؟! التجار والأغنياء والملاك أم الفقراء والمعوزون والكادحون من أجل رغيف أسود.. مجرد رغيف أسود.. وبالكاد بصلة؟! أم هو فى النهاية مجموع تحالف فئات الشعب بكل ما بينها من تناقضات كما أرادت له ثورة ١٩٥٢ أن يكون؟!

على أننا إذا دققنا النظر فى المسرحية الثانية "٦ رجال

فى معتقل"، حول الانتماء الفكرى الحقيقى له ولكائناته التى تعبر عن فئات الشعب، فإننا سنراه شيئاً لا يختلف كثيراً عن منطق المصالحة الذى فرضته الثورة، والذى انتهى بالفشل والهزيمة: الوسط الليبرالى فى إطار مثاليات الدين، يقول العسكرى الفلاح "محمد" مناجياً أمه:

- كان نفسى يا امه اجوللك خللى بالك من اخواتى الصغيرين.. وديهم المدرسة، وودى الكبار كمان.. أظنك ما شفتيش انتصار، هى ساكنه فوق الجزيرة الحمرا.. ودايماً بتغلطى وتروحى الجزيرة البيضا.. أوعى حسك تروحى لانتصار تمش شمال ولا يمين، امشى فى النص علشان توصلى صح، أصل فى اليمين عربيات كثيرة بتقتل.. (ولم يقل لنا ما هى أخطار اليسار، وللسكوت معنى)..!!

ثم يقول العسكرى عبد القوى للضابط الإسرائيلى المحقق:

- أنا ما كسبتش حاجة غير إنى عرفت فين عيوبى.. أنا لا بامشى شمال ولا بامشى يمين ولا حتى مع المذبذبين اللى بتقولى عليهم.. وقبل ذلك، فى أول تحقيق مع الضابط حسين يسأله الضابط.

- أنت يمين؟!

- لأ.

- أنت شمال؟!

- لأ.

والحقيقة أن تقرير هؤلاء الأشخاص- وهم من فئات وطبقات مختلفة بأنهم ينتمون إلى الوسط أو على الأقل منتمون إذا اتيح لهم، إلى الوسط، قد يحمل لنا إحدى دلالتين: إما أن الكاتب يدعوى إلى اختيار هذا المنهج الفكرى- وهو الأقرب بطبيعة الحال إلى دستور الشريعة الإسلامية- وأما إنه يعارض هذا المنهج ويدعو إلى منهج أكثر حسماً. ولكن الأرجح من خلال الحوار إنه يحبذ هذا المنهج ولا يرفضه، وإلا لبادر إلى معارضته على لسان شخص آخر من شخوصه.

والكاتب فى نهاية هذه المسرحية يجد الخلاص على أيدى الفدائيين الفلسطينيين داخل الأرض المحنلة، بل إنه يستدعيهم لإنهاء العرض المسرحى بالبندقية والكلاشنكوف، وهو أول من يعلم أن هذا الحلم يشكل معجزة غير قابلة للتحقيق، لأن المعركة العسكرية ليست حلماً من الأحلام، خاصة والأرض العربية تغلق

فى وجوه هؤلاء الفدائيين شبراً شبراً، ابتداء من سبتمبر الحزين فى الأردن ١٩٧٠، وصعوداً إلى سيناء بعد ذلك، ثم إلى جنوب لبنان وسعد حداد، وأخيراً بمعاهدات كامب ديفيد ومفاوضات الحكم الذاتى التى يترقب أخبارها العرب.. كل العرب. ويعلم أيضاً أن القيادة الفلسطينية قد انتهجت مؤخراً منهج الصراع الدبلوماسى، محل الصراع العسكرى.

ويبقى أن أهنئ الكاتب على إصراره، وعلى غزارة انتاجه فى وقت جفت فيه الأقلام، وتطلعت العيون زائغة تترقب المجهول، فى عالم يموج بالفوضى والاضطراب، وتتهدم فيه كل المثل، والعقائديات، والإيديولوجيات، ويسيطر الرعب من حرب ثالثة ماحقة لا تبقى ولا تذر.. أو لعلها هى الخلاص؟!

الكويت فى ١٩٨٠/٤/١٧ سعد أردش

الجسر الأول

الزمان : **بعد أحداث ٥ يونيو ١٩٦٧**

المكان : **أحد المعتقلات فى الأرض المحتلة.**

المنظر : **عنبر فى معتقل.. يمر فى داخل الصالة ممر يؤدى إلى سلم مرتفع لغرفة تحقيقات داخل الصالة.. ويفضل التجريد فى الديكور.**

حسين : **كل يوم تحت خط الصفر.. ليل نهار.**

محمد : **معلش يا أفندم ربنا يفرجها.**

حسين : **يفرجها امتى أنت راخر! دا احنا بقى لنا شهور وأيام (يتحدث معه بلا صوت)**

ضياء : **(لنفسه) قلت لها يا حبيبتى البحر فيه مراكب كبيرة.. يا حبيبتى خليكى صاحبة خليكى مفتحة.. يا حبيبتى خدى بالك.. الليل بيزحف على البلد زى الكابوس.. الليل جاسوس.. الغيم جاسوس.. حتى**

القمر جاسوس.. يا حبيبتى أنت فين..
أنت فين.. يا حبيبتى!

رأفت : **(بصوت مرتفع) أوف.. أوف.. الواحد خلاص ح يتفلق.. ح يتجنن.. ح يطق.**

حسنين : **(لرأفت) يتفلق ليه يا أفندم.! كلها ساعة أو اتنين ويتبادلوا الأسرى.**

رأفت : **امتى بس! ما أنت كل يوم معلق لى على الكلمة دى! ما تسيبك من الأمل الكداب اللى أنت فيه ده.**

حسنين : **روق يا أفندم روق.. طيب علىَّ الحرام من دينى.. أنا طول عمرى بقول عليك جدع وابن حلال..**

رأفت : **يا سلام يا أخى ما تبطل شغل اسطوانات التمحيك بتاعتك دى واللغة الوحشة بتاعتك دى.. قال علىَّ الحرام.**

حسنين : **(مقاطعاً) حاضر يا أفندم.. عنيا.. أأمر أنت بس ومالكش دعوة.**

رأفت : (متأففاً) ياه.. مش كده.. (يتركه)

حسنين : ما تزعلش حقك عليه.. أما تكون عايزنى أنا خدامك وخدام النقيب حسين وخدام الملازم أول ضياء ولو أن عقله عليه العوض.. راح.

رأفت : (يترك المكان ويتجه نحو عبد القوى) ياه.. دا الواحد مش ح ي× منك أبداً.

عبد القوى : (لرأفت) إيه مالك يا أفندم.

حسنين : (ينظر لرأفت) معلش.. أنا برضه حسنين بتاع كله.

رأفت : (لعبد القوى) وبعدين يا عم عبده!

عبد القوى : وبعدين فى إيه؟

رأفت : فى المصيبة اللى إحنا فيها دى.

ضياء : (لنفسه) قلت لك يا أمه البيت مليان فيران كتيرة.. جديدة بتاكل عيش بتاع العيال.. (لنفسه) العيا الصغيرين.. قلت لى : لأ.. العيش كتير.. العيش مالى

الخزين.. ما فيش فيران.. دى أوهام.. قلت لك: والفيران أكلت أكل العيال.. حتى الهدوم بقيت كلها مقطعة.. حتى البطيخ بقى قشره غالى.. قلت لك هدوم الشمس مقطعة.. الصبر لونه أحمر.. قلتى لى أخضر.. قلت لك أحمر.. قلتى لى أخضر.. أخص عليكى أخص عليكى.

حسين : **(لحسنين) أما متشكر يا حسنين.**

حسنين : **لأ.. ح يراعوا ظروفنا.**

رأفت : **(مكملاً حديثه مع عبد القوى) يا عم عبده.. كفاية مخدر.. عمال تقول اصبروا.. شدوا حيلكم خليكو شجعان.. أهى شدة وتهون.. احنا تعبنا بقى من الكلام ده.**

عبد القوى : **أمال عاوز إيه يا رأفت.. عايزنى أقول إيه.**

رأفت : **قول لازم نعمل أى وسيلة نرجع تانى**

لبيتنا.

عبد القوى : **بيتنا مش بلدنا.**

رأفت : **وإيه الفرق ما بين البيت والبلد.**

عبد القوى : **أنا ح أعلمك وأنت متعلم.**

رأفت : **أنا سمعت أنك خطير جداً.**

عبد القوى : **فى إيه؟**

رأفت : **فى عقلك.**

عبد القوى : **لا.. متصدقش.. قولى.. عايز ترجع ليه.**

رأفت : **ليه؟**

عبد القوى : **آه!**

رأفت : **الله.. إلا عاوز ترجع ليه.. مش كل واحد عـايز يرجـع بيتـه علشـان يشـوف أهلـه وأخوانه وأصحابه.**

عبد القوى : **آه!**

رأفت : **امال أنت عاوز ترجع ليه.**

عبد القوى : **علشان اجى هنا تانى.**

رأفت : **أنت بتقول ايه؟**

عبد القوى : **علشان إذا مجتش ها يبقى ح أموت تحت سقف البيت خايف.**

محمد : **(يقترب من حسين يجلس بجواره) جولى يا أفندم.**

حسين : **قوم يا ولد بالتحية العسكرية.**

محمد : **(مفزوعاً) دهده.. أنت مش قايل امبارح خلاص ما فيش تحية عسكرية هنا!**

حسين : **آه.. لا.. بس لازم الواجب ينفذ فى كل مكان حتى الموت فيه عسكرى فيه شاويش فيه ظابط فاهم ولا لأ.**

محمد : **فاهم.. أدور مكتب.**

حسين : **أنت بتنكت فاكرنى صف ضابط بيضحك معاك.**

محمد : **أبداً والله.**

حسنين : **معلش يا أفندم.. ده محمد غلبان وابن حلال وبيحبك.. علشان خاطرى سامحه المرة دى.**

حسين : **يا حسنين العسكرية مافيهاش خواطر.**

حسنين : **معلـش يـا أفنـدم أصـل عقلـه متلخـبط علشان أمه عيانه.**

حسين : **طيب سماح المرة دى علشان أمك عيانه.**

ضياء : **(لنفسـه) قلـت لـك السـكوت يـا حبيبتـى.. سـحابة مغطيـة أكـوام العفـن.. مغطيـة العفـن.. يوميهـا كنـت هنـاك شـفت البدلـة متزوقة.. كان تحت البدلـة فانلـة متقطعة وجسـمه وسـخ وريحتـه وحشـه قلـت لـه: البدلـة تحتهـا فانلـة متقطعـة وجسـمك وسـخ.. ضـحك.. ضـحكوا النـاس علـىَّ.. كانـت العفونـة ريحتهـا وحشـة، مشـيت.. الريحـة ورايـا.. ركبـت الأتـوبيس الريحـة ورايا.. نزلت من الأتوبيس الريحة ورايا.. مـديت.. الريحـة ورايـا.. جريـت.. الريحـة ورايـا.. الريحـة بتسـبقنى.. الريحـة بتخنقنى.. كنت فين يا حبيبتى لما كنت**

بتخنق.. كنت فين؟؟؟

رأفت : **(لعبد القوى) وبعدين فى المصيبة دى.**

عبد القوى : **أهى شدة وتهون.**

رأفت : **مش قصدى.**

عبد القوى : **أمال قصدك إيه.**

رأفت : **قصدى سى ضياء اللى عمال يهلوس والواحد لا عارف بنام منه ولا يفهم أى كلمة ما تسكته.**

عبد القوى : **يهلوس؟**

رأفت : **آه.. أنت بتشك فى كده.. ليه ما يتكلموش؟ يمكن أنت الوحيد اللى بيرد عليك لما تناديه.. قوله اسكت لو سمحت لاحسن الواحد أعصابه خلاص بتنهار شوية بشوية.**

عبد القوى : **كل ده من ضياء.**

رأفت : **يا ريت ضياء لوحده كانت تبقى بسيطة.**

ضياء : **(لنفسه) الكلاب الضالة تبحث عن**

الطريـق.. صـوتها سـد السـكة.. قطـع النـور.. صـوتها دبـح صـوت الآذان.. الكـلاب التايهـه جايـة مـن بعيـد، جايـة قوية، عفية مغطيها الضلام؟

ليف : حسين سلام.

يوسف : (يدخلان العنبر)

حسين : أفندم!

ليف : تقدم!

ضياء : ابتـدت الكـلاب تـنهش.. تزحـف علـى الغيطان الخضرة.

حسنين : دول عاوزينـك يـا أفنـدم شـد حيلـك.. أنـا وراك حتى الموت يا أفندم.

حسين : متشكر.

الجميع : (يقفون) شد حيلك.

حسين : حاضر

الجميع : خلى بالك.

حسين : حاضر

الجميع : **أوعى تنسى.**

حسين : **حاضر.**

ضياء : **خلى بالك.**

حسين : **حاضر.**

الجميع : **أوعى تنسى.**

حسين : **حاضر.**

ضياء : **(يمسك حسين) أوعى تنسى الجنايين ضحكة خضرة.. والشوارع لسة زحمة.. والعيال لسه بتجرى فى الحوارى.. والطينة لسة زى ما هى لسه سمرة.. لسه صلبة.. وحبيبتى قاعدة مستنيانى.. فارده شراعها حنان وصمود.. فتحالى صدرها مداين.. فتحالى كفها ومصطبة قاعة.. لسة حبيبتى خطوتها فدان.. دمعتها زلزال (يقبله)**

حسين : **حاضر.. حاضر.. حاضر**

الجميع : **(يكررون جميعاً) شد حيلك.. خلى بالك..**

أوعى تنسى.. أوعى تنسى!
(يخرج حسين بعد أن يجذبه يوسف)

محمد : روح يا شيخ الهى ربنا يعمر بيتك ترمى لى الجواب ده فى الصندوق الأحمر واكتب لى كلمتين.. شدى حيلك يامه.. أصلها عيانة.

يوسف : أنت مجنون أكيد (يدفعه قليلاً)

محمد : الهى ربنا يعمر بيتك أمى تعبانة لازم أطمنها على.

يوسف : (يدفعه إلى الأرض) أنت مجنون أكيد.

محمد : (وهو منهك القوى) أمى عيانة الهى ربنا يعمى أمك ويجيبلها الدوسنتاريا ولا يخدش بيتها أبداً ويذلها ذل العبيد.. يا فحل يا جبان.. (يخرج يوسف أثناء ذلك)

عبد القوى : قوم يا محمد.. هات ايدك (يمد يده ويمسكه) تعالى يا محمد تعالى.

محمد : ادينى جايم.. جايم يا عم عبد الجوى.

عبد القوى : **بكره الصليب الأحمر يجى و...**

محمد : **(مقاطعاً) هو شفنا أبيض ولا أحمر وقولنا حاجة.. وادينا مستنيين بس يبعتلها الجواب (فى هذه الأثناء يصل حسين إلى السلم مع الجندى)**

حسين : **(فى أثناء صعود حسين على السلم يعود بالزمن إلى ما كان عليه منذ أول دخوله أو بأول نشأته.. عودة للزمن لبدء حياته)**

أنا يابه عارف أنك تعبان لكن لازم يابه أسافر علشان أقدم فى الحربية الجيش فى دمى يابه معلش يابه كلها يومين وتهون معلش يابه والنبى (يتحايل عليه) والنبى يابه ربنا يخليك والنى يابه.. خلاص يا حبيبى يابه (يصعد خطوة أخرى) يا بابا احنا مش لازم نسكن فى الحى ده.. الحارة والدوشة معلش ما أنت

عارف أن مركزى ما يسمحش إنى أسكن هنا قلت إيه؟ وكمان بالمرة ما فيش داعى تروح الدكان بتاعك ده خليك قاعد هنا فى البيت مفيش داعى توصلنى إنت حر أمسك الشنطة زى ما أنت عايز (يصعد خطوة أخرى) أهلاً يا كابتن.. ده البواب بتاعنا.. راح يوصلنى المحطة (يصعد خطوة أخرى) "ابعدوا عنى الولية دى.. مش أمى أنا ما اعرفهاش متصدقهاش.. دى كدابة.. دى مجنونة.. أنا معمريش شفتها" (يصعد خطوة أخرى) أنا النقيب حسين سلام.. أنا من عيلة سلام أحسن العائلات (يصعد خطوة أخرى) أنا لازم أترقى.. لازم أعمل عمل كبير.. يا حسنين يا حسنين.

حسنين : (من أسفل يعود بالزمن إلى ما كان عليه فى المعسكر) نعم يا أفندم.

حسين : روح البيت بالعربية.

حسنين : حاضر أفنـدم.. يـا صبـاح النـدى يـا ست هانم.. مين ده.. آه طيب؟؟

حسين : حسنين.

حسنين : أفندم.

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر.

حسين : اسمع.

حسنين : حاضر.

حسين : لا.

حسنين : لا...

حسين : آه..

حسنين : آه..

حسين : ثلاث تيام أجازة.

حسنين : متشكر.

حسين : روح.

حسنين : حاضر

حسين : **تعالى.**

حسنين : **حاضر يا أفندم.**

حسين : **"لضباط التحقيقات" أفندم.**

رأفت : **دماغى بتوجعنى جداً عايز سجاير.**

الضابط : **(لحسين) اتفضل سيجارة يا أستاذ حسين (ينظر لـه) مـا تعملـش العباطـة بتاعـة لا وآه..**

حسين : **(يأخذها) متشكر.**

الضابط : **يعجبنى فيك إنك عاقل.**

حسين : **متشكر.**

الضابط : **متزن.**

حسين : **متشكر.**

الضابط : **لا متشـكر ولا حاجـة.. أنـا مـش بـاقول مـدح وشـكر.. أنـا عـايز أفـتح معـاك مناقشة.**

حسين : **عسكرية.. عددنا كام.. جايين ليه.**

الضابط : **لا.. لا.. كل ده عارفـه كـويس أنـا عـاوز**

أتعرف عليك أنت.

حسين : **حسين سلام فرقة ج ١٦ مدرعات.**

الضابط : **لا.. لا.**

حسين : **(لنفسه) الخوف اللى فى العيون يا حبيبتى زاد.. والجبن اتزرع على جزيرة اللسان أميال.. يا حبيبتى أنا مشتاق لك مشتاق.**

رأفت : **(يخاف من ضياء) لا ده ضياء بقت حالته زفت قوى.**

حسنين : **(لرأفت) سجارة يا أفندم لكن إيه اكسرا.. على النعمة اكسرا.. حلال عليك**

رأفت : **منين جبت دخان؟**

حسنين : **لا تسألنى.. لا تسألنى أشرب وبس.**

رأفت : **مش ح اشرب.**

حسنين : **الله الله حن أير.. عملتها من صوف البيرية.. انبسطت.**

حسين : **لا (لضابط التحقيقات)**

حسنين : **طيب والله العظيم تلاتة حلوة.**

رأفت : **لا..**

حسنين : **طيب وربنا واللى خلق الخلق اكسرا عشرة على عشرة.**

حسين : **(لضابط التحقيقات) أنا زى أى واحد بيأدى دوره فى جيش بلده زيك زى التانى.**

ضياء : **(الذى وقف بجوار محمد) لا.. العيون مش العيون.. الإيدين مش الإيدين.. والدبيحة.. والمبدح مش هو هو.. وأنا قلت لك يا حبيبتى البارود مش زى طوبة والسكينة مش زى خشبة والخنجر مش زى مدفع.. قلت لك زمان أيام محمد كريم ما كان واقف على شط اسكندرية حيران.**

محمد : **والله العظيم تلاتة كلامك حلو وصح ولو إنى ما فهمتش حاجة ابداً منه.**

الضابط : **قلت لى أنت ساكن فين (لحسين)**

حسين : **الزمالك.**

حسنين : **(لعبد القوى) السيدة زينب.**

الضابط : **عندك كام عيل؟؟**

حسين : **اتنين هشام وسلوى.**

حسنين : **(مكملاً) ستة.. صابر.. وساكتة.. وناعسة.. ومنصور ومظلوم ونور.**

الضابط : **مبسوط.**

حسين : **ايوه.**

حسنين : **نحمدوه.. ماشيه وعال.**

ضابط : **أيه رأيك إنك لو اهتميت بإيدك اليمين.**

حسنين : **(لعبد القوى) اليمين ايد تعبانة.. أصل أنا شطلاوى.**

ضياء : **حاسبى يا حبيبتى.. اليمين عربية روزرايس وحمرا.. جاية بسرعة.. جاية تدوى الخلق.. النور الأبيض كشفانه مولعة.. العربية الحمراء مغطيها الضباب الأبيض العربية جاية.. حاسب.. حاسبوا**

حاسبوا.. يا ناس حاسبوا.

حسين : لا.

حسنين : لا.

محمد : (لرأفت) يا سى رأفت.

رأفت : بتقول سى يا ولد.. سى برضه.

محمد : والله العظيم تلاتة أنا ساكت لكم من الصبح.. آه سى مفيش هنا ضابط وعسكرى.

رأفت : بقى كده.

محمد : أيوه كده.

ضياء : التعابين التايهة بتتلون ألف لون.. لأجل ما تلاقى لون تقدر تصبغ نفسها بيه وتبخ سمومها على الورق الأخضر.. على العيدان السمر.. على القلوب الطيبة أنا خايف يا امه.

الضابط : أنت مصرى صميم.

حسين : طبعاً.

حسنين : **أما ودى فيها كلام (لمحمد)**

الضابط : **بيتهيألى إنك إنسان مكافح.. على وشك الزمن والتأثير الظاهر إن الحياة تعبتك لحد ما وصلت من الصفر.**

حسين : **لا.. ما ابتديتش من الصفر.**

الضابط : **(وكأنه ضبط نقطة) إزاى حد يهرب من أصله ونقطة كفاحه.**

حسين : **أنا من أحسن عيلة من عائلات البلد.**

الضابط : **مش اتلغت الألقاب.**

حسين : **ايوه قصدى من أحسن العائلات اللى كانت موجودة.**

حسين : **وعلى كل حال.. الإنسان بيبقى فى لسانه بعض الألفاظ القديمة.**

الضابط : **فعلاً.. فعلاً.**

ضياء : **الحمام يا امه دمه سايل على الدروب.. دمه أبيض دم ريحته حلوة.. لا الدم ابتدى يتلون أصفر.. أزرق.. لا لون**

تـانى.. اللـون قريـب منـى.. لـون أحمـر أحمر.

محمد : (لحسنين) حسنين.

حسنين : نعم

محمد : أنا نفسى يا حسنين.

حسنين : عارف تروح لأمك.

محمد : أنا لا.. بلاش.

حسنين : أمال إيه.

محمد : حـد يوصـلها الجـواب ده ويقولهـا شـدى حيلك.

حسنين : ورينى الجواب ده.

محمد : لا..

حسنين : ورينـى كـده (يحـدث تـداخل فـى الحـوار ومحاولة)

محمد : يا جدع اوعى سيب ايدى.. سيب الجواب يتقطع (يفلح حسين فى أخذه)

حسنين : لما أشوف كاتب فيه إيه (يبدأ فى فتحه

أثناء ذهابه إلى رأفت) يا حضرة الملازم رأفت.

حسين : **(لضابط التحقيقات) إيه.**

الضابط : **أظنك بتحب الله.**

حسين : **طبعاً.**

الضابط : **أمال عنيك الشمال بتتهز ليه.. فيها حركة عصبية غريبة.**

حسين : **هى دايماً كده.. خدت على كده بتستريح**

عبد القوى : **(لرأفت) لا يا ابنى**

الضباط : **يبقى تستبعد الحكاية دى من دماغك (لحسين)**

حسين : **حكاية إيه؟**

الضابط : **حكاية إيه؟ حكاية حسب الله.**

ضياء : **الجدران الهشة سارت على الطريق متلفعة بشال حرير.. الجدران الهشة توبها كان حرير والمصيبة العيون كانت شعاع يتحدى ثور الشمس مع أن لون**

العيون كان شعاع بهتان.

حسنين : يضحك هاها.. الجواب فيه ورقة بيضة.

محمد : بتقول إيه يا حسنين.

حسنين : ورقة بيضة.

محمد : ورقة بيضه ليه؟ أمال الكلام أنا قلته وديتوه فين؟ ليه ما كتبتهوش.. كل اللى أنا قلته دا اللى حصل ليه.. ما تكتش كنت اسمى بي إليها.. أمى بتحس باللى فى غيرها تكتبه خايفين تقولوا الحقيقة.. حقيقة اللى حصل.. أمى عيانة والأغانى سكتت أمى جاتلى فى المنام راكبه طيرة ريشها.. كان ذهب.. كانت على فرس النبى.. أمى بتحبنى وبحبها.

ليف : غريب جداً تصرفات الكابت مش كدة.

يوسف : طبعاً مش قادر افهم ليه بيعمل كده.

كوهين : كان السؤال ده نفسه من زمان.

يوسف : ايوه.

كوهين : **كويس اللى سألتهولك.**

حسنين : **(لعبد القوى) على الحرام من دينى كنت وصلت ملازم تانى.**

عبد القوى : **يا سلام.**

الضابط : **أنت جسمك كله بيهتز.**

عبد القوى : **لا.. لا.. مش ممكن.**

رأفت : **(لمحمد) عايز إيه.**

ضياء : **الشمس تطلع الصبح مش باردة.. مش خايفة.. مش ساكنة.. مش جبانة.. تطلع تهز الأرض تنبش فى صدر الضلة.. صدقينى يا حبيبتى.. تنبش فى صدر الضلة لأجل ما تموت ديدان كثيرة غريبة.. لأجل ما تكتشف جحر الفيران.. ا لفيران اللى بتاكل عيش العيال الصغيرين اللى بتخلى العيال عريانين.**

يوسف : **المغامرة.**

ليف : **المغامرة.**

ضابط : **(من داخل غرفة التحقيقات) شئ طبيعى.**

محمد : **(يعاتب رأفت) ما قلتهاش إيه إنى ارجعلها.. أما الصليب الأبيض الأحمر.**

رأفت : **الصليب الأحمر.**

محمد : **واشمعنى الأحمر ده.. زى بعضه أحمر.. أخضر.. أهى كلها ألوان.**

عبد القوى : **(لحسين) مش مهم رتبتك إيه.. مش مهم يا حسين.. المهم أنت ايه؟ أصلك إيه جاى ليه.. عايز إيه.**

ضياء : **لا.. الأول هما إيه؟ عاوزية إيه؟ قدامهم إيه؟ وراهم إيه.. عندهم إيه والدبيحة مش الدبيحة بندقية مش زى خشة والقضية لسه قدام المحاكم.. القضية القضية ورقها داب وحروقها اتغسلت جو الضباب.. الضباب غطى الشوارع فى نيويورك وباريس فى لندن الرصفان اتكملت من نوم الخلق على الطريق**

والحروف لسه قوية رغم إن الدوسيهات باشت واتقطعت.. الحروف لسه بتدوى.. بتدوى فى صدر الحمام يا حبيبتى الحمام دمه سايل على الدروب.

محمد : (معاتباً رأفت) ليه ما قلتلهاش الحكاية اللى حكيتها يا أمه وأنت قاعدة على المصطبة من زمان عن بلاد الناس الصغيرين القصيرين طلعت مش حقيقة ودمتم.

رأفت : (يحاول استرضاءه) هات ورقة (يكتب على قطعة ورق صغيرة)

رأفت : عايز تقول إيه

الضابط : (لحسين) أنت يمين.

حسين : لا..

حسنين : لا.. (مكملاً حديثه مع عبد القوى)

الضابط : أنت شمال.

ضياء : الشمال طريقه جنه بس ليه بعد عنا.

حسين : **لا.**

حسنين : **لا.**

يوسف : **المغامرة!**

ليف : **المقامرة!**

الضابط : **أنت ليه!**

حسين : **قصدك إيه؟**

حسنين : **يعنى إيه؟**

يوسف : **الدبيح بأيد قوية.**

ليف : **والسلام بوسائل إعلامية.**

عبد القوى : **(لحسنين) الطريقة هيه.. هيه.**

حسنين : **يابه فوق.. يابه فوق.**

ضياء : **أنا عايز دبورى.. فين طيارتى.. طيارتى فين يا حبيبتى.**

محمد : **(لرأفت) جولها الصليب الأخضر لما يجيلك اديله فطيرتين مشلتتين وحتتين جبنة وفحلين بصل وشوية لبن رايب.. وعايزها واخد بالك يا سيدى تخف جوام**

جوام.

رأفت : **تخف (تكرار مقاطع الكلمات) جوام.. جوام.**

الضابط : **أبوك إيه.. بيشتغل إيه؟**

حسين : **سا.. سفير سابق!**

حسنين : **عجلاتى!**

يوسف : **العدد فى الليمون!**

ليف : **العدد لازم يكون فى العقول.**

ضياء : **شفتى يا حبيبتى النيل كام سنة هادى كان سنة ساكت.. ليه يا حبيبتى ماتخليش النيل ياخد موج البحار أم العواصف أم الجنون والغضب.**

محمد : **(مكملاً خطابه لرأفت) جومى يا امه لجل البلد.**

رأفت : **(يكرر) البلد**

الضابط : **انتهينا.**

حسين : **متشكر (ينزل من على السلالم بسرعة)**

يوسف : **(يدخل على القائد) أفندم.**

ليف : **(ينـزل يمسـك حسـين) حـط عقلـك فـى رأسك.**

حسين : **تقصد إيه؟**

ليف : **افهمها زى ما أنت عايز تفهم.**

الضابط : **(ليوسـف) أخيـراً عرفـت امسـكهم منـين (يضحك)**

يوسف : **(يضـحك مـع القائـد يسـكت القائـد فجـأة يشعر الخجل)**

الضابط : **نادى لى رأت شريف (يهبط)**

يوسف : **تمـام يـا أفنـدم (يهـبط بسـرعة) رأفـت شريف!**

الضابط : **نعم.**

يوسف : **تقدم.**

رأفت : **(ينظر لهم)**

الجميع : **شد حيلك.**

رأفت : **طيب.**

الجميع : خلى بالك.

رأفت : طيب.

ضياء : أوعى تنسى البيوت السمر له ساكتة.. لسه ما بقتش مدينة.. لسه ما حرقتهاش الخديعة والبيوت السمر جواها العواصف لسه نايمه.. السواقى بحر عاصف غضبان فى الصدور.. أوعى تنسى أن حبيبتى محضرة لى بدلة جديدة.. يوم ما حرجع.. من غير دموع

رأفت : حاضر.. حاضر.. (يخاف من ضياء) عارف.. عارف.

ضياء : كداب.. كداب أنت لسه ابن أولدسبايز.. ابن الجيرك.. أنت ابن رعشة ضايعة (يمسكه) ابقى قول له.. الطواقى يوم ح تزحف للحروف راح تركع لها.. لكن حترجع الحروف تركع لها.. راح يكون يومها عيد يتفجر النور تحت رجل

العرقانين صدقينى يا حبيبتى.

عبد القوى : **(يهز ضياء) ضياء.. ضياء مش ح ينسى.**

ضياء : **لا ح ينسى.**

عبد القوى : **مش ح ينسى.**

ضياء : **ح ينسى**

الجميع : **مش ح ينسى.**

ضياء : **صدقونى لأ.. حينسى.. (يصعد رأفت إلى أعلى.. أول خطوة من السلم عودة بالزمن إلى اليوم الذى التحق فيه بالكلية الحربية)**

رأفت : **وبعدين يا ماما.. المجموع ده ح أعمل بيه إيه.. والمصيبة ساقط انجليزى.. (يصعد خطوة) مرسى يا أونكل.. لأ مش معقول، البدلة جنان علىّ (يصعد خطوة أخرى) هالو فيفى.. هالو سوسو شفتى اللاعب بتاع النادى بتاعنا مرمط الأرض**

باللاعب بتاعكم (يصعد خطوة أخرى) إيه رأيك فى العربية المرسيدس جميلة مش كدة؟؟.. تريه جولى (يصعد خطوة) مش معقول جنان (يصعد خطوة) أنا ماليش دعوه.. أنا ماليش دعوه.. أنا ماليش دعوه.

الجميع : **ما تخفش.. شد حيلك.. احنا جنبك.**

رأفت : **(يصل إلى ضابط التحقيقات) أنا معملتش حاجة.**

ضياء : **أمى قنديل غريب.. أمى موال أسمر لون عيالها السمر.. أمى بتغنى بالليل عنوة الزمن الحزينة أمى مجروحة يا حبيبتى والشمس غابت.. غابت ليه.. عيالك يا حبيبتى مش هم دول.. عيالك لسه فى السواقى دايرين.. فى المكن سهرانين.**

يوسف : **اشمعنى الستة دول اللى نقاهم.**

كوهين : **بيقول أغرب نماذج ممكن يلاقى فيهم**

حاجة.

الضابط : **رأفت شريف.**

حسنين : **(من أسفل) أفندم!**

الضابط : **يتهيألى أنك متطور فعلاً.**

رأفت : **شكراً!**

الضابط : **باين عليك جنتى.**

ضياء : **الأفعى بتتلون حولين العود الأخضر لجل ما تطويه.. العود الأخضر لسه طرى.**

رأفت : **لأ مش معقول طبعاً مش معقول الكلام ما اقدرش.**

الضابط : **إزاى.. أنت تقدر.. إحنا محتاجين لك وأنت محتاج لنا.. صفقة متبادلة.**

ضياء : **يا خسارة.. حاسبى يا حبيبتى حاسبى.**

الضابط : **لازم انك تبص لقدام شوية.. ولوضعك.**

محمد : **(لعبد القوى) يا عم عبد القوى الجواب.**

رأفت : **إزاى؟**

الضابط : **زى الناس.**

ضياء : زى الضباب ما قسم فيتنام اتنين.. زى الضلمة ما قسمت كوريا اتنين.. زى ما غربل الغراب غنوة الفرات الدايبة فى النيل.

رأفت : (للضابط) لس.. آه.

الضابط : خليك عاقل امال يابنى بلاش عبط ما تشوف مصلحتك.

محمد : (لعبد القوى) تفتكر أجول إيه لأمى فى الجواب يا عم عبد الجوى (يتحدثان).

ضياء : (لنفسه) قولها يا حبيبتى الصبر مقدمه أولى.. الصبرى مقدمة ثانية.. الصبر نتيجة، نتيجة الصبر بشاعة، الصبر سفينة ماشيه.. ماشيه على خطى نجوم حمرة رهيبة يا حبيبتى أنت غريقة.

رأفت : (لضابط التحقيقات) بس أنا.. أنا خايف.. خايف منهم.

الضابط : ما تخفش.

عبد القوى : **(لحسين) مالك يا أفندم!**

حسين : **أنا تعبان جداً!**

رأفت : **(لضابط التحقيقات) أنت حتبقى معايا.. بس!**

الضابط : **أنا عندى كلامى.. اقناع.. اقناع كل شئ مش بالأذية إلا إذا أذوا أنفسهم.**

عبد القوى : **بالموت.. ليه بس؟ كده اندهلك حسنين.. يا حسنين.**

حسنين : **نعم!**

عبد القوى : **تعالى كلم!**

حسنين : **حاضر.**

محمد : **(يجرى على حسين) والنبى يا أفندم حترجع امتى عشان ابعت الجواب لأمى اقولها شدى حيلك.**

حسين : **مش ح نرجع.**

الجميع : **إيه!**

حسين : **مش ح نرجع قرروا حجزه.**

الجميع : **إزاى!**

الضابط : **(لرأفت) دى الحقيقة.**

الجميع : **مش معقول!**

رأفت : **أجرب.**

ضياء : **حاسبى يا حبيبتى.. ابنك الضلمة كلته.. ابنك خدته العربية الروز رايس احمرا ضاع طيرك الصغير.. ابتدى يتلون لون الفضة.. بقت عينيه دهب.. ريحه السحاب.. السحاب الأسود واخده.. يا خسارة يا حبيبتى يا خسارة.. حاسبى يا عيدانى السمر.**

الجميع : **وبعدين؟**

رأفت : **لازم تلاقى حل!**

حسين : **أيوه حل.**

حسنين : **وبعدين يا نفوسه.. نفوسة.. فين باكو المعسل.**

عبد القوى : **اصمدوا يا جدعان.. بكره جاى يا ولاد..**

بكره جاى.

ضياء : **يا هوه.. عايز دبورى.. عايز طيارتى..**

(يظل الممثلون كما هم وانتهاء الموقف)

الجسر الثانى

عبد القوى : (لحسين) شد حيلك أمال خليك شديد.

حسين : متشكر.

عبد القوى : لازم وقعه للجمل علشان ياخد باله.

حسين : متشكر.

عبد القوى : والأصالة هنا تبان إذا كان جدع والا خيخة.

حسين : متشكر جداً.

عبد القوى : المهم إن ما حدش يغرق فى الدموع.. المهم إن الدمعة تبقى رصاصة.. سامع يا حسين.

حسين : (وهو ينتحى جانباً برأسه) متشكر جداً جداً.

عبد القوى : أوعى يا حسين أنت أعلى رتبة فينا.

ضياء : قلت لها فى ليلة المغامرة.. أوعى التعابين تدور حواليك.. والا اليأس يدخل فى قزازة كولونيا خد بالك منهم سامع والا لأ..

حسين : **متشكر جداً.. جداً (ينفجر) جداً.. جداً.. جداً.**

عبد القوى : **أوعى يا حسين أنت أعلى رتبة فينا.. أوعى..**

حسين : **(مقاطعاً) كفاية.. قلت لك متشكر ده كلام كويس يا عبد القوى.. أنت مؤثر على الجميع.**

عبد القوى : **أنت تعرف كويس إن عبد القوى متين.. والمبدأ الكويس بيتزرع فى ألف عقل.**

حسين : **كتر خيرك على المحاضرة الجميلة دى.**

عبد القوى : **لا.. دى مش محاضرة.. بس خلّى بالك.**

حسين : **تانى.**

عبد القوى : **تانى وتالت ورابع.**

ضياء : **أوعى يقرصك الدبان الذهبى.. أوعى تقع حروف الهزيمة من حنكك أوعى.. أو..**

عبد القوى : **أوعى..**

حسين : **(مقاطعاً) ما كفاية قلت لك.. ده أنت**

زودها خالص.. أنت فاكرنى إيـه.. ده أنـا نقيب وأنت..

عبد القوى : **عسكرى.**

حسين : **ايوه عسكرى.. عسكرى.. عسكرى.**

حسنين : **مالك يا أفندم كف الله الشر بتزعق ليه؟**

حسين : **ولا حاجة ولا حاجة يا حسنين.**

حسنين : **أمــرك يــا أفنــدم بــس ولا مؤاخــذة.. لا مؤاخذة يعنى من غير تطفل ولا برود أنت فيه حاجة مضيقاك.**

حسين : **ح يكون إيه غير كل يوم تحقيق.. اسمك إيه.. إيه رأيك فى كذا؟ طيب ما ينفعش.. يبقى كذا.**

الضابط : **ضياء جمال. . ضياء جمال (بسرعة)**

ليف : **حاضر يا أفندم.**

الضابط : **مش عايزك تتأخر.**

ليف : **حاضر.. (ينزل السلالم بسرعة)**

حسنين : **هــدى نفســك.. هــدى نفســك.. تــروق**

وتحلى.

ليف : **ضياء جمال.. ضياء جمال.**

محمد : **(لكوهين) أفندم.. عاوزينه ليه.. هه.. فاكرين نفسكوا إيه؟**

كوهين : **ضياء جمال يا بجم (يدفعه بعيداً)**

محمد : **أنا بجم يا كلب يا بن الكلب.**

عبد القوى : **(يتدخل بسرعة) أوعى ايدك يا واد يا محمد.**

محمد : **لا.. مش واعى.**

عبد القوى : **يا ولد أوعى ايدك خليك عاقل سيبه.**

محمد : **طيب والله العظيم تلاتة ما أنا سايبه إلا أما أفرجه نفسه.. لو هوَّه جدع يسيب البندقية اللى فى ايده دى.. ويطلع ليه بره المعتقل وأنا إن ما مرمتش بيه الأرض.. يبقى له حق يضربنى كل يوم على قفايه.**

كوهين : **لازم تنضرب حالاً.**

عبد القوى : **(لمحمد) طيب خليه يسيب الأول وأن أسيب.**

محمد : **طب خليه يسيب الأول وأنا أسيب.**

عبد القوى : **يسيب إيه.**

محمد : **يسيب هدومى.**

عبد القوى : **(لليف) سيب هدومه الأول!**

ليف : **لازم تتعلموا الأدب.**

عبد القوى : **طيب سيب هدومه الأول.**

العسكرى : **أهه (يدعه)**

كوهين : **(يمسك بندقيته) أضربك بالنار أنت وهو**

ضياء : **(لنفسه) الكلاب بتنبح يا حبيبتى ع الطريق.. بتخوف العيدان الخضرة الصلبة جوه الطين.. الكلاب يا حبيبتى صوتها جى.**

يوسف : **(يدخلا بجوار ليف) ضياء جمال كلم فوراً.**

ضياء : **(ينظر له بصمت ويعبر معه ويبدأ فى**

الصعود فى أول خطوة) يا حبيبتى القدس غطاها الضلام يا حبيبتى الصلبان بهتانة.. زى طفل غضبان (يصعد خطوة أخرى)

عبد القوى : (فى مكانه) ضياء جمال.. ضابط طيران.

ضياء : (يصعد خطوة) يا حبيبتى المدنات لون البنات.. لون الشمس.. لون الربيع اللى مشفشى الوجود المدنس.. الملوث.

حسين : ضياء أحسن دفعته فى الطيران.

رأفت : فايطر.. مقاتل.. التقارير المكتوبة بتقول إنه أحسن دفعته أخلاقاً.

ضياء : (يصعد خطوة أخرى) يا حبيبتى صوت الأذان مخنوق.. صوت الأجراس فى الكنائس مشفوق.. بيت لحم شراع حزين بتلعب به الريح.

محمد : جاله الخبل.

عبد القوى : فى اللحظة اللى كانت فيها المطارات

بتضرب يوم ٥ يونيه.. جرى فى خطوط الدفاع الأولى يمسك السلاح.

ضياء : (يصعد خطوة أخرى) الحقيقة بنت تاهت فى الدروب.. الحقيقة صلبوها جنود الضلمة من سنين.. حقيقة إنسانية تايهه يا ولاد الحلال بنت تايهه.. اسمها الحقيقة.

حسين : بيمتاز بأنه قوى الإرادة.

ضياء : (يصعد خطوة أخرى) يا حبيبتى وأنت دمعة على خد العيال الصغيرين.. يا حبيبتى موالك حزين حزن قابيل لما قتل أخوه.. حزن آدم لما نزل على الأرض بالخطيئة.. الخطيئة بحر أسود.. حاسبى.. يا حبيبتى حاسبى.

عبد القوى : دفعة ١٦ طيران..

ضياء : (يصعد خطوة أخرى) حبيبتى الضحكة فى شفايفك خجلانة من الكلام.. هيروشيما

العيب فيها أن العيال ماتوا فى بطون الأمهات.. متشوهين متشوهين بالقسوة والخداع بالهزيمة بالخطيئة.. الطيارات اللى ضربت هيروشيما.. هيه اللى ضربت عزة والعريش فتلتهم القسوة.. القسوة المتعجرفة.. قتلتهم القسوة المجنونة.

الضابط : **ضياء جمال (يصل ضياء إلى حجرة التحقيقات)**

عبد القوى : **(لمحمد) مش كفاية يا ولد العلقة اللى بتخودها كل يوم.**

محمد : **لأ..**

عبد القوى : **يابنى أنت جتتك ما تتحملش.. دا احنا بقالنا ثلاث أيام عاملين إضراب على الأكل.**

محمد : **عارف.**

حسنين : **(لحسين) تعرف يا أفندم أنا وحشتنى نفوسة قوى مع إنها لا مؤاخذة فيك من**

يكتم السر بتشرب معسل صباحى.. وهى اللى علمتنى المدعوق على عينه ده.

رأفت : (لحسنين) بقى أنت من أنصار الدخان الأزرق.

حسنين : هو فيه أحلى من الدخان الأزرق يا أفندم.. واللعلعة للصبح.

رأفت : هو كويس بس ماليش تقل عليه.

محمد : (لعبد القوى) يا سلام يا خويا.

رأفت : (لحسنين) تعرف إن باين عليك انك شقى قوى.

عبد القوى : (لمحمد) ياوله اتلم.

الضابط : (لضياء) جمال اسمعنى كويس.. ضياء جمال ركز معايا.. ضياء.. ضياء.. كلمنى ضياء جمال (ضياء ينظر له) ايوه كده اسمع يا ضياء نقيب ضياء.. كنت فين يوم ٤ يونيو..؟

ضياء : كان باتريس لومومبا مدبوح ثروته

مجروحة جوه غابات الكنغو بتغنى للعالم غنوة الصبر يا حبيبتى.. الصبر قبر كانت ثورته بتغنى للعالم بتنزف ألف صرخة ألف آه ألف كلمة ألف واد ألف ثورة كانت التنة تعابين بتتلون فى بحر موجه لون الندى يا حبيبتى صدقينى الفتنة دبحت كل السود.. السود لحن ثاير حروفه تايهه فى الغابات.. لو تتلم الحروف راح ينفجر اللحن سمفونية راح تهز الدنيا هز.

الضابط : ضياء جمال.. ضياء جمال ركز معايا كنت فين يوم ٥ يونيو (يكرر).

ضياء : كان نكروما وعى طل طله جوه أمواج الظلام صرخ.. يا عالم من غير ودان، الحرية مش تمثال، ولا الحمام سلام ولا التقدم مال ونايلون ولا الحضارة بيوت ساعتها يا حبيبتى كنت يا موت لاجل ما

أقولك وانتى تايهه.. الحضارة الحق..
الحق اللى تبنى البيوت كان نكروما
ضياع.

الضابط : كابتن ضياء كنت فين يوم ٦ يونيو.. ركز معايا كويس كنت فين يوم ٦ يونيو..؟

ضياء : كانت الزنوج ثايرة فى مواطب جوه واشنطن ونيويورك تعلن احتياجها مواكب، مواكب مواكب الفقر زحفة على الحروف.. فى الكتب والمجلات والجرايد مواكب الفقر بتشنق فى الحلايق مواكب الكدب تتضلل الحلايق.

الضابط : كابتن ضياء.. ركز معايا كنت فين يوم ٧ يونيو...؟

ضياء : كان جلال دسوقى غرقان فى البرلس.. كان أحمد عبد العزيز مرمى فى صحارى عزه كان احمس بيطارد الهكسوس، كانت

رشـيد فــى انتظـار فريـزر وهـو بيسـجد للهزيمـــة يدغــدغ كبريـــاؤه يركـــع لعنـــد الشعب.

الضابط : كابتن ضياء.. ركز معايا كنت فين يوم ٨ يونيو؟

ضياء : كـان صـلاح الـدين حـزين دمعتـه قصـيدة تواســى المهــزومين.. صــرخة تنــادى المستحيل لجل يهون.. كـان سـعد زغلـول منفـى والثـورة قايـدة فـى البلـد بـراكين فيضانات.. كانت هيروشيما متفتتة كانت أحــلام البــراءة فيهــا متشــوهة.. كانــت البيوت متهدمـة، والعيـال اللـى فـى بطـون امهـاتهم مقتـولين.. كانـت هـانوى صـامدة صمود، يعجز الصمد عن صموده.. كانت كوريا انقسمت لاجل الخديعة.. اتنين.

الضابط : كابتن ضياء ركز معايا.. كنت فين يوم ٩ يونيو؟

ضياء : **كنت بابكى.. كنت بابكى.**

رأفت : **(لعبد القوى) مش معقول ابدأ.. مش معقول.**

عبد القوى : **هو إيه اللى مش معقول.**

رأفت : **تلت تيام من غير أكل ولا شرب.. دى حاجة تقلق.**

عبد القوى : **لا تقلق ولا حاجة.**

رأفت : **طب ممكن تقوللى إيه بعد كل ده؟**

عبد القوى : **كلنا عملناها.. اضراب يعنى اضراب.. أقل حاجة نعملها فاهم!**

رأفت : **وبعدين فى الصبر اللى بتقول عليه؟؟**

عبد القوى : **أنا ما قلتش اصبروا أنا قلت اعملوا لكن الصبر قبر.. أنا قلت لازم يكون لنا موقف.**

رأفت : **حاجة غريبة حتة عسكرى لا راح ولا جه يفرض رأيه علينا.**

عبد القوى : **معلش (يحاول تغيير الموضوع) أنت**

أهبل ولا عبطاوى.

رأفت : عبطاوى طبعاً.. احسن نادى فى البلد نادى العبط.

عبد القوى : (بسخرية) أصل أنا أهبلاوى.. احسن ادى فى رأى نادى الأهبل.

محمد : (لحسين) يا أفندم.. ربنا يعمر بيتك ويخليلك ولادك ويرجعك بالسلامة تكتب لى جواب لأمى.

حسين : لأ.. أنا تعبان.. مش قادر امسك القلم.. مش قادر افكر ولا أعمل حاجة.

حسنين : لأ.. اتلم يا وله سيب حضرة النقيب فى حالة.. يابنى إحنا مهدودين.

محمد : ما كفياك محلسة يا حسنين هو هناك وهنا كمان.

حسنين : ما تتعلم يا عسكرى نمرة.

محمد : ما هو أنا اللى نمرة.. كلها يومين ويكرشوك لما تسافر مصر.

حسنين : **أبداً وشرفك حترقى.**

يوسف : **(يدخل العنبر) محمد الفولى وعبد القوى المصرى.**

عبد القوى : **أفندم.**

رأفت : **كلم.**

محمد : **أفندم.**

حسنين : **كلم.**

يوسف : **انتباه قدامى.. يالا للأمام سر!**

محمد : **فين..؟**

يوسف : **زى كل يوم!**

عبد القوى : **(ينظر لرأفت) حاضر.**

رأفت : **شد حيلك.. خلى بالك.. أوعى تنسى.. هاهاها (يضحك) (يسير عبد القوى ومحمد إلى الخارج ورأفت يتجه لحسين) يا سحس ما تعبتش من الجوع.**

حسين : **هو فيه حد ما تعبش.**

رأفت : **ياه.. ياريت الواحد يرجع ويستريح من**

القرف ده.

حسين : صحيح.

رأفت : تعرف تقول حدوته أو غنوة أو نكتة.

حسنين : ايوه يا أفندم.. بس تعابن قوى بقالى تلات تيام ما دقتش فيهم لقمة.. تلت تيام ما كلنا.. حتى اللقمة الناشفة اللى بيدوهلنا قال إيه اعملوا اضراب.

رأفت : معلش.. شد حيلك.. خلى بالك أوعى تنسى هاها (بسخرية)

حسين : أنا شايفك مبسوط.

رأفت : مبسوط على إيه يا حسرة.

حسنين : آه لك حق يا أفندم.

رأفت : ليه يا سى حسنين؟

حسنين : ما اغماش عليك ولا مرة كأنك واكل دندى.

رأفت : (يتعثر) يا سلام دندى حتة واحدة.

حسنين : آه.. وشرف النبى.

حسين : والله يا حسنين أنت واخد بالك من كل و احد فينا.

رأفت : يا سلام يغنى لازم الواحد يغمى عليه.. علشان تقولوا ده تعب.. كل واحد فينا له درجة تحمل.

حسين : مش عارف أنا مقلتلكش حاجة دا حسنين اللى قال.

حسنين : لا مؤاخذة يعنى طريقة كلامك.. مشيك.. يا أفندم كأنك شبعان قوى.

رأفت : لك حق تقول الكلام ده أصلك مش متعلم.

حسنين : عليا الحرام من دينى ويمين تلاتة بالله العظيم أنا احسن واحد متعلم.. وأنا عليه مخ يا خسارته.

رأفت : الجوع كافر.. واحنا لازم حيجى يوم وحناكل.. مفيش فايدة مهما طال الإضراب حناكل مش كده والا أيه؟

حسنين : **أنا معك يا أفندم (لحسين) لازم تنصرف.**

حسين : **الحكاية دى لازم تنتهى.. تنتهى فوراً.**

رأفت : **حكاية إيه؟**

حسنين : **حكاية الإضراب.**

رأفت : **آه.. طبعاً.**

الضابط : **ضياء كلمنى بصلى رد عليا كلمنى (يبدأ فى استفزازه وتحريضه بضربه ببطء وبشكل استفزازى)**

حسنين : **والله عبد القوى ده ماورهوش غير التعب.**

حسين : **تعب .. فيه عبد القوى.. حاجة نقصانى.. فيه حاجة أنت تكون ضيا.. الراجل دا حكاية.**

حسنين : **فعلاً.. هو ذودها شوية.**

رأفت : **لا.. ده شويه.. ده كتير.. كتير قوى.. كلنا حاسين بالحكاية دى.**

رأفت : **سيادتكم ماكلمتش الضابط بتاع**

التحقيقات.

حسين : **كلمته.**

رأفت : **قال لك إيه.**

حسين : **تصور عايز نرجع بس.**

رأفت : **(مقاطعاً) (بتمثيل الذهول) بتقول نرجع يا أفندم.**

حسين : **أيوه.. أيوه.. بس استنى بس على شرط.**

رأفت : **مستمر فى التمثيل مش مهم الشروط المهم إننا نرجع يا أفندم.**

حسين : **مش مهم إزاى.**

رأفت : **أى حاجة عوزنها ح نعملها.**

حسنين : **ايوه.. يا أفندم أى حاجة عوزنها نعملها**

رأفت : **قوله يا حسنين.**

حسنين : **ده أنا متجوز يا أفندم.. وعندى سبع ولاد ربنا يخليك.**

رأفت : **مش معقول يا حسين تستغنى عن بيتك وولادك.**

الضابط : **ضياء كلمنى (يصفعه)**

ضياء : **(صمت)**

الضابط : **ضياء رد على.**

ضياء : **صمت.**

الضابط : **ضياء حقتلك.**

ضياء : **(صمت)**

حسين : **بس كفاية (يكون ما بين رأفت وحسنين اللذان يحدثانه بتحريض)**

رأفت : **ح تبص تلاقى مراتك بصت لغيرك واتجوزته بعد ما لبستلها يومين أسود.. تقطع الأسود وعيالك حتترمى فى الشارع بلاش الشارع.. عند أهلك.**

حسين : **أهلى.. لأ.**

رأفت : **طبعاً.**

حسين : **مش معقول.**

رأفت : **لأ معقول ونص.. كلمه يا حسنين.**

حسين : **مراتى مش معقول.. مش معقول.**

رأفت : **وخدت شقتك مع عريسها الجديد أنت عارف مفيش شقق الأيام دى أزمة مساكن.**

حسين : **كداب..كداب.. ما اسمحلكش أبداً تكلمنى بالطريقة دى عن مراتى مين سمحلك تتكلم معايا بالشكل ده.. العلاقة بنا ما تزدش عن علاقة قائد بضابط.**

رأفت : **آسف**

حسين : **ثم أحب أعرف سيادتك يا أستاذ رأفت الحكاية مش زى ما أنت بتقول لا.. أنا مراتى من أحسن العائلات الأرستقراطية.. وأنت فاهم إيه مستواها كويس.**

رأفت : **أنا بس حبيت أوضح لك حقيقة.**

حسين : **إيه هى الحقيقة اللى سيادتك قلتها.**

رأفت : **أنا لسه ما قلتش.**

حسين : **طيب اتفضل قول.**

رأفت : **أولاً سيادتكم تعرف أن العلاقة اللى بيننا**

علاقة قائد بضابط.

حسين : **اتكلم بالأمر.**

رأفت : **اتكلم.. المدام بتاعت سيادتكم على علاقة بواحد!**

حسين : **بتقول إيه؟**

رأفت : **مش مصدقنى اسأل حسنين.**

حسين : **ها بتقول مين؟**

رأفت : **حسين.**

حسين : **اتكلم يا ضياء (يصفعه)**

رأفت : **صامت.**

حسين : **اتكلم (يصفعه)**

ضياء : **صامت.**

الضابط : **اتكلم.. أقع على الأرض اضربنى زى ما يضربك اتحرك اعمل أى حاجة.**

حسين : **من امتى يا حسنين؟**

حسنين : **من زمان.**

حسين : **ما قلتليش ليه يا حسنين.**

حسنين : **أقول لك إيه يا أفندم أحسبه أخوها يا أفندم.**

حسين : **لأ.. مش معقول انتم كدابين كدابين.**

الضابط : **ضياء انزل.. انزل (يقف ضياء يمسكه) أنت تحت ايدى فاهم ممكن اضيعك.**

ضياء : **(يهبط) المسيح راجع فوق الدروب فى القدس غريب.. قلبه بينزف صديد.**

حسين : **آه علشان كده كانت دايماً بتقولى كمان جنتى.**

ضياء : **المسيح ضحكته طفل رضيع مقتول بالسكوت.. بالسكوت يا حبيبتى (يهبط خطوة)**

حسين : **وفعلاً قالتلى أنا نفسى اروح الأوبرج.. وفعلاً قال لى أنها قابلتك هناك.**

ضياء : **يا حبيبتى والقرآن والانجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة.**

حسنين : **(لحسين) بصيت لقيته قاعد فى**

الصالون.. وكان باين عليه الارتباك وحالته زى الزفت.

ضياء : يهبط القرآن صبح غريب.

حسين : علشان كده فى عيد ميلاده قالت لى عاوزين نجيب له هدية قيمة.

ضياء : (يهبط) يا حبيبتى.. ابدرى.. ابدرى جوه النفوس حروف النور.. ابدرى الحقيقة لاجل ما تصلح ارض الكدب بور.

حسين : أنا غلطان.. مش مصدق نفسى.. مش مصدق.

ضياء : (يهبط) يا حبيبتى دوقى عيالك الطين.. شربيهم من النيل.. (يهبط يمسك حسين) رجع المسيح رجع غريب (يدور حولهم) راجع غريب.. قلبه بينزف صديد.. رجع المسيح (يفتح باب العنبر ويرتمى على الأرض) آه.. يا امه.. آه يا امه.. تعالى شوفينى تعالى شوفينى تعالى شوفى اللى

جرالى.

عبد القوى : **وهو يحاول أن يخبر أمه أنت عمال تزعق هنا يعنى ما زعقتش هناك ليه؟**

محمد : **لبيه عاوزهم يضحكون على !**

حسنين : **شد حيلك.**

محمد : **يا ريتك يا امه علمتينى الجراية والكتابة**

عبد القوى : **ولد.. أوعى تكون بصمت والا مضيت.**

حسنين : **مضى على أيه؟؟**

محمد : **ما مضيتش .. أوعى تكون أنت مضيت.. أصل أنا بابصم ما بصمتش.**

عبد القوى : **هو أنا مجنون أمضى.. ما هو لو مضيت يبقى خلاص.. انتهت القضية.**

حسين : **لرأفت ما قولتليش ليه من زمان..؟؟**

رأفت : **ماجتش فرصة.**

عبد القوى : **وايه اللى خلاك ما تمضيش؟؟**

محمد : **ما اعرفش لكن كان بيتهيألى إن فى حاجة بتقولى ما تبصمش.. أنت ما**

مضيتش ليه.. ما قولتليش.

عبد القوى : ما هو لو احط اسمى جنب اسمه.. يبقى القضية انتهت.

حسين : (لرأفت) أخص عليك يا رأفت.

ضياء : الهكسوس زاحفين على البيوت.. حزمة غضب متبعترة.. حزمة زنود سمر صامدة بتصدها.

محمد : (لعبد القوى) مش لو أمى علمتنى بدل ما تخلينى الصبح فى الغيط أزرع واسقى الظهر نوم تحت الشجر يا وهيبة يا ما كلنا برتجال.. يا ليل نو.. نوم.

حسين : (لرأفت) كل ده بيحصل يا رأفت وأنت ساكت.

رأفت : طيب وأنا اعمل إيه.

حسين : (يتركه ويتجه نحو الباب) ليف.. جاويش ليف.

عبد القوى : (مفزعاً.. اتجاه الباب) عايزة اليه؟؟

ضياء : **أحمد عرابى اتخان.**

حسين : **مالكش دعوة**

عبد القوى : **(يمسكه) باقولك عايزه ليه؟**

حسين : **سيب ايدى.. ما تبصليش كده.. أنا قلتلك ميت مرة أنا ما بحبش البصة دى.. ليف.**

عبد القوى : **عايزة ليه.. اتكلم؟**

حسين : **أنا القائد بتاعك.. مش أنت القائد بتاعى**

عبد القوى : **ما هو اللى خلاك تغلط.. أنا القائد بتاعك.. وأنا تحت أمرك وقت الغضب.. أنا اللى عطيتك.**

حسين : **(مقاطعاً) كفاية.. كفاية.. عايز أقابل القائد أنبسط؟؟ استريحت؟؟**

عبد القوى : **عايز تقابل القائد (بسخرية) يا قائد**

حسين : **قصدك إيه...؟**

عبد القوى : **خلى بالك المرة دى.. غلطة تانية حاتودينا فى داهية.**

ضياء : **قلتلك يا حبيبتى المراكب ريسينها مش**

دول.. ريســــينها جـــوه القلـــوب.. زى القلـوع.. جـوه المراكـب جـايين ريسـينها تاهو.. تاهو.

عبد القوى : **(ينظر إلى حسنين) حسنين.**

حسنين : **مش أنا.**

عبد القوى : **أما مين..؟؟**

حسنين : **ما اعرفش.**

عبد القوى : **حسين.. يا نقيب حسن فوق.**

حسين : **ما اسمحلكش تتكلم معايا.**

ضياء : **خلى بالك يا حبيبتى النمل الأبيض زحف على البيوت.. على البيت الكلاب الضالة بتاكل فـى عظـام الخلـق.. الديـدان بتاكـل فـى صـدور الضـلمة زى غربـان تحـوم.. تحوم فوق جتت جدع غريـب.. يا خسارة يا حبيبتى.**

عبد القوى : **الحكاية إيه. فهمنى الحكاية يا حسنين.**

حسنين : **ماليش دعوة.. ما شفتش حاجة.**

عبد القوى : **(لحسين) ماليش دعوة أنا مالى.. يا عم خليك ساكت.. الباب اللى يجيلك منه الريح سده واستريح.. بطل النغمة دى أمال مين اللى له دعوة؟**

حسنين : **مش عارف.. مش أنا.**

عبد القوى : **أمال مين.. مين يا حسنين غير أنت وأنا.. عايز ترجع يا حسنين مش كده.**

حسنين : **أصل مراتى ولا مؤاخذة واحشانى.. واحشانى يا عم عبد القوى العيال كمان واحشانى.**

ضياء : **يا حبيبتى.. المولود فى لفة حرير وراضع لبن صناعى وراكب عربية تاونس دايس فوق سجادة عجمى.. وبيعرف رقصة التويست.. اللى بيدوس على ريش نعام.. مش هو يا حبيبتى اللى حايجبلك عقدك من حبات الفجر من غناوى الصبح.. مش هو فارس الأحلام.**

محمد : **الحكاية إيه؟**

عبد القوى : **رأفت.**

رأفت : **(مرتبكاً) نعم.**

عبد القوى : **أنت مش جبان يا رأفت.**

رأفت : **آه.. طبعاً .. طبعاً.**

عبد القوى : **فرخة إيه..؟**

عبد القوى : **الفرخة اللى فى صحن دهب سمعت الشاويش بيكلم العسكرى يحضر لك الأكل مش أنت طالع دلوقت عند ضابط التحقيقات.**

رأفت : **تحقيقات إيه وفراخ إيه.. إيه الكلام الفاضى ده.**

عبد القوى : **حضرة الملازم أول رأفت شوقى.. مش احسن التقريرات اللى اتقدمت عنه إنه ما عندهوش ضبط وربط.. حضرة ملازم أول بيطلع كل يوم ياكل فرخة فى أوضة التحقيقات واحنا هنا بناكل عند وتحدى.**

حسين : **(ينظر لرأفت) هيه.**

رأفت : **كداب.. كداب مين اللى قالك الكلام ده.**

ضياء : **عرابى اتخان يا ولاد.. يا حسرة العيار.. عرابى اتخان.**

عبد القوى : **هم اللى قالولى.**

رأفت : **هم بيكلموا بعض بالانجليزى.. أنت فهمت ازاى بيقولوا إيه إذا كنت أنا مافهمتش أى كلمة من كلامهم.**

عبد القوى : **المرة دى اتكلموا عبرى.**

ضياء : **اشمعنى المرة دى عبرى.. اشمعنى يا حبيبتى يوم ٥ يونيو اكملوا انجليزى.**

عبد القوى : **على كل حال هو اللى قال لكم لازم نرجع.**

محمد : **يانهار أغبر يا ولاد كل ده حصل يا ولاد**

عبد القوى : **ما هو لو كنا حنرجع زى ما إحنا مش ملوثين بالدناسة الخيانة كنا نرجع.**

حسين : **عبد القوى.. أنا عايز أرجع علشان مراتى**

اقتلها الأول.

عبد القوى : علشان تقتلها.. وتقتل الخيانة.. بتولد الخيانة منك وتقتل الملايين.

رأفت : أن لا اسمح لك باهانتى وتوجيه تهم باطلة.

عبد القوى : شد حيلك.. أوعى تنسى.. خلى بالك.. مش أنت كنت بتضحك على الكلام ده؟؟ كل نقط الضعف قلتها له.

ضياء : النمل الأبيض داخل البيوت..يا حبيبتى خلى بالك..النمل الأبيض بينحل فى السقوف السقوف حاتقع يا حبيبتى..

حسين : (مزهولا)يمسك رأفت من رقبته اوعى تكون قلت له على مراتى..

عبد القوى : حتى ريحة نفسنا بالليل (يضحك بسخرية)قلها له..

محمد : تعالى يا أمه..شوفى اللى جرالى اوعك تقول على امى..امى برضه اللى جتلها

الـــدار.فتحت لـــك الجاعـــة..فتحت لـــك صدرها..كدة تكتشف بيوت الناس اخص عليك يا..أفندم..

عبد القوى : ما تقولش يا أفندم.

رأفت : أفندم غصب عنك ومتحاولش..

حسين : (مقاطعا)اه..علشان كده ضابط التحقيق يقوليالمدام بتحب تلبس ايه؟مقدار حبك لها قد إيه؟بتشك فى اخلاصها؟شكلها ايه؟اسمها ايه؟اه..اه..يا ندل.

ضياء : قلتلـــك يـــا صـــبر ارمـــى نجومـــك الخضراء..حمرة..اجرى فياضانات..أغسل ديدان الطين..اغسل حروف متلوثة فى الشفايف..

حسنين : (لرأفت)كده يا أفندم تستغل حبى لمراتى..

عبد القوى : ضياء

ضياء : أفندم

عبد القوى : الحل ايه؟؟

ضياء : **لو ظهرت دوده فى الأرض مد ايدك يا حبيبتى واحرقيها لاجل ما تتلفش عيدانك الخضرة..فى حضن الغيطان..لو ظهر النمل الأبيض دوسى عليه..للشمس مزهيه..لو ظهرت جرادة فى سماكى اقتليها..لو ظهر فار،اضربية..اضربية لحد ما تموتيه..**

عبد القوى : **الحل لقيناه.**

رأفت : **إيه هو؟؟**

حسين : **(يهجم على رأفت)أنت حاكيت له على مراتى يا خاين..يا ندل**

محمد : **لا..سبونى..انى نضربه..**

ضياء : **يهجم عليه ليه ما قلتوش البيوت السمر جواها العواصف له تايمه...**

عبد القوى : **مش قلت لك اوعى تنسى..(يمنعهم عن ضربه)**

رأفت : أى..(يبدأون فى الدوران حول رأفت وهو ينزف)
(رأفت يجرى تجاه زنزانة التحقيقات خائفا يقفون فى اتجاهات مختلفة ينظرون إليه يحاول ان يقطع مهمتهم..يجرى تجاه الداخل لكنه يسقط وهو يلهث..يصاب بحالة ذعر)أنا عايز اروح الفيلا بتاعت المعمورة عايز ارقص واغنى واستحمه فى البحر تحت الشمس عايزكم تسيبونى..عايز اطلع بره مصر..عايز اطلع من بيتنا..عايز اطلع من الجنة..عايز اطلع بره بلدى..اقتلونى..اضربونى ما حدش يتكلم معايا....

محمد : ما قلتوش امى راح تخف جوام مش هى طبطبت على ايديك ودعيت لك بالسلامة امى عيت لجل الولاد بطلت تغنى.

رأفت : **أى ..يتألم.**

حسين : **أنت كنت غطايا..عرتنى.**

رأفت : **أى...**

حسنين : **مراتـــى حتبطـــل المعســـل والـــدخان الأزرق(يقوم رأفت خلسة)**

ضياء : **(يقترب من رأفت)صلاح الدين لسه بيدور على البيوت لسه مجاش.**

حسين : **(يقترب)أنـت قـد كـل الـريح عـارف كـده كويس.**

حسنين : **(يقتــرب مــن رأفــت)لا أنــت مــا قلــتش اسرارنا..أنت كنت معيـــا..أنت.**

محمد : **امــى خفــت..امى خفــت..امى راح ترجــع للغيطان زهر تحلوه أنت قلت له كده.**

الجميع : **يبتعـــدون عن رأفت..مع السلامـــة.**

ضياء : **روح وقلـــه الشـــمس الجريحـــة..الطير الكبير..الضحكة العيانة..الدمعة الحزينـة راح تزول راح تهد الكون..راح تهز اوراق**

الشجر.هزتها زى لحن سيمفونية.

رأفت : **(يهـرب علـى السـلم ويصـعد)أى البيـوت السمر جوها العــواصف لسه نايمه.**

ضياء : **راح تثــور....**

رأفت : **تثـــور...**

ضياء : **السواقى بحر عاصفة غضبان.**

رأفت : **بان**

الجميع : **الشوارع لسه زحمة.**

رأفت : **احمه.**

الجميع : **إحنا عند مطلوب من سنين.**

رأفت : **نين....**

الجميع : **إحناصب مطعون بسكين.**

رأفت : **كين.**

الجميع : **إحنا اللى زاحفين على الروب.**

رأفت : **آه..**

الجميع : **على الروب زاحفين...**

رأفت : **آه**

الجميع : **إحنا هوانا مش عطيل ولانسينا لليل إحنا زوابع فيضانات.إحنا..**

الجميع : **مـع السـلامة(وهو يصـل الخطـوة الاخيـرة ويسقط صريعا)**

رأفت : **آه..يا بلدى..آه..يا بلدى..**

الجميع : **بلـدى.......بلـدى....**

ضابط

التحقيقات : **أنـــا تعبـــت هـــذه شوية..ريســـت للجميع..استراحة(اســـتراحة الجـــزء الثانى..يظـل خلالهـا رأفـت ملقـى علـى السلالم)**

الجسر الثالث

المنظر : **قبل رفع الستار أو بمعنى اخر قبل ان يبدأ الجزء الثالث..يظلم المسرح ثم ترتفع الستار على كل فرد فى زنزانة بمفرده..يحمل الجنود رأفت إلى داخل المسرح ....يفضل الديكور التجريدى.**

الضابط : **أنا (يدور فى غرفة التحقيقات)لازم اعرف حاجات كثير لازم اتغير..ليف..**

ليف : **أفندم.**

يوسف : **أفندم.**

ليف : **(لكوهين)أنت الورقة اللى كسبنا بيها..ضعف..تعب..ما حدش يعرف انك أستاذ تكنولوجى.**

ليف : **تمام يا أفندم.**

الضابط : **إيه رأيك يا ليف..قولى ما تنكسفش.**

ليف : **ممتاز.**

الضابط : **جميل..جميل جميل جدا..أنا ممتاز..**

ليف : **ليه السؤال عن الحكاية دى مرحلة عدم الثقة.**

الضابط : **لا..اقعد..اقعد جوزيف..(يجلسان)تعرف جوه أنت عاجبنى فيك الطاعة العمياء مع تصرف الذكاء.**

جو : **شكرا.**

الضابط : **إحنا عايزين نتكلم مع بعض شويه..**

ليف : **بخصوص رأفت.**

الضابط : **برافو..دايما بتفهمنى بسرعة بل وبأقصى سرعة.**

ليف : **رأفت مات بالسكته.**

الضابط : **لكن كان فيه جروح فى وشه تدل على انه قاوم.**

عبد القوى : **(لنفسه)إحنا ماقتلوش..إحنا صحينا الطينة فيه.**

ضياء : **إحنا بدرنا بذور الحقيقة..قتلته الخطيئة..**

حسنين : **كان الواحد ح يموت عليه.**

محمد : **معلش يا امه رأفت غلطان.**

ليف : **يبقى عرفوا.**

جوزيف : **طبعا..عرفوا ده اكيد.**

الضابط : **يبقى لازم نبدأ جولة جديدة.**

ليف : **منين؟؟**

يوسف : **من البساطة.**

الضابط : **البساطة(يفكر لحظة).**

جوسيف : **السذاجة.**

الضابط : **محمد الفولى.**

ليف : **معقول..معقول جدا.**

ضياء : **(فــى زنزانـــة)يا خســارة يــا رأفت..رضــعت لــبن صــناعى..اكلت اليـأس فـى فرخــة محمـرة بيعـت البيوت..بيعـت بالشـوارع..بيعت النــاس والجنــاين والبنات..بيعت كل ده ليه.**

حسين : **(فــى زنزانتـــه)يا تــرى ح أقــول لســلوى وهشــام ايه؟مش يمكن يكونوا..لا..مش معقول هما ولادى فعلا..ولادى..هما ولادى..طيب وايش عرفنى؟**

ليف : **(للضابط)المهم انهم فهمين انى اهبل حاجه..**

يوسف : **الهبالة راحة...**

الضابط : **بالنسبة للمفكرين...**

ليف : **الراحة مهمة...**

الضابط : **مكفياك راحة على رصفان باريس...**

ليف : **وليه كده؟**

الضابط : ماتزعلش...واكوام الزبالة فى لندن لسه فكراك..

يوسف : هاها..برضه مش ح ازعل يا كوهين..

ضياء : يا حبيبتى ساكته ليه؟؟

يوسف : يتهيألى الجدع المجنون ده ممنهوش فايدة..نرجمه مع الصليب الأحمر فى تبادل الأسرى الجدد.

الضابط : ممكن..تفكر..نسيبه..شويه.

محمد : يا امه..صعبان عليه جوى..جوى..أنا مشتاق لك..لكن كان نفسى يا امه اجولك خلى بالك من اخواتى الصغيرين..وديهم المدرسة وودى الكبار كمان اظنك ما شفتيش انتصار هى ساكنة فوق الجزيرة الحمرة..دايما بتغلطى وتروحى الجزيرة البيضا..اوعى حسك تروحى لانتصار تمشى شمال ولايمين فى النص علشان توصلى صح اصل فى اليمين عربيات كبيرة بتقتل الخلق..

عبد القوى : ما تنجور انتصار تجى تزورنى لانى ساكن فى بحرى فى اسكندرية لما تحنى لحوديك القلعة تقعد

وتتفرج على البحر..جنب القلعة حته هادية بتحب اخد العيال نقعد فيها يوم الجمعة فى المغرب على فكره الشتاء فى اسكندرية احلى من الصيف يا محمد.

محمد : **حتأكلنى إيه عندك فطير مشلتت ولا سمك.**

عبد القوى : **حأكلك سمك مشوى وترمس ولزوم التسلية على البحر يا محمد.**

محمد : **وانتصار حتجبلك بس حوش اكلنا ووصب نفسك للزيارة لوجيت اسكندرية أنا وانتصار حرورك كل سنة واسكندرية زى مصر.**

عبد القوى : **اسكندرية ناس عشرية..ناس فلاحين ربكم فيهم البحر والهوى والشمس.**

الضابط : **ممكن أى واحد فيكم يتصرف..مع السلامة..**

يوسف : **تمام يا أفندم.**

ليف : **تمام يا أفندم.**

عبد القوى : **(لنفسه)ونسيت يا ابنى بأن قلبى عزلته و لكبدله عملنلك قلبى نجوم تزين كتافك..عملت لك ..قلبى**

بارود تحمى بيه الطريق.....

حسين : **الواحد فضل غرقان فى خداع نفسه..نسى ليه؟**

الضابط : **كله للشغل..انهى.**

ليف : **اوكى.**

يوسف : **وى (يخرجان).**

ضياء : **(لنفسه)اهبلاوى..ضـــــد عبطاوى..عبطـــــاوى خـــدها..جرى بيهـــا..جرى بيها..عـــداها مـــن تفهاوى..تفهاوى..هـــــــــــــــــــــــدى بيها..ماش..ماش..يلا..يلا..شـــاط..جون دخـــل علـــى غفلناوى..النـــاس بتزعـــق..اهبلاوى..بص شوف اهبلاوى بيعمل إيـه.بص شوف اهبلاوى بيعمـل إيـــه.غفلناوى يـــا غفلناوى..أنـــت وكســت عبطاوى....تفهاوى يا تفهاوى أنت نجم الاهبلاوى ضربوا بعض كسروا الحديد..طلعوا السكاكين..يا حبيبتى خدى بالك التفاهه نازل على صدر البلد اميال..اميال..**

يوسف : **(يدخل)محمد.**

محمد : **نعم.**

يوسف : **كلم.**

محمد : **لا.**

يوسف : **محمد الفولى كلم...احسن لك ..تكلم(يمسكه)**

محمد : **(يمسك فيه)أنت فاكر نفسك إيه يا ولد أنت..دا أنا عليا النعمة لو مسكتك لو أنت راجل اطلعلى برا المعتقل.**

: **..إذا كنتش امرمط بيك الأرض..لو أنت راجل اطلع ..بره..**

يوسف : **اطلع بره..ايه؟**

محمد : **ايوه لك حق..ما هو الجبان دايما كده..(يبدأن فى الخروج)**

الجميع : **شد حيلك..اوعى تنسى..خلى بالك..(من الشباك التجريدى وزنزانته)**

حسين : **(لنفسه)كنت بالبس توب غير توبى..كنت بهرب من الحقيقة لاجل ما البس توب حرير كله اشواك.عملت إيه بالحرير غير انه ملانى**

شوك..جرحنى..

محمد : (يصعد أول درجه)على عينى يانتصار عايزه برتقال يا فاوى.

عبد القوى : (فى زنزانته)شاب الليل فى شعرك يا عبد القوى..اكلت الأيام شعرك.

محمد : كان نفسى اجيب لك فستان من ورق الشجر بتاع حيفا..

حسين : ح أقول لهشام ايه؟ح أقول لسلوى إيه..أنا فين أنا إيه..(يضحك ضحكة هستيرية)..

محمد : (يصعد خطوه)شد حيلك يا امه..نفسى ابعتك جواب..

حسنين : يا ترى بطلتى شرب المعسل والالا يا نفوسه فوقى شوى للعيال يا نفوسه.

الضابط : محمد الفولى.

محمد : أفندم.

الضابط : ازيك يا محمد.

محمد : الله يسلمك.

الضابط : **مبسوط.**

محمد : **نحمده.**

الضابط : **أنت متجوز؟**

محمد : **لا..على وش الدنيا.**

الضابط : **أنت باين عليك واد شقى.**

محمد : **عيب عليك يا أفندم اختشى.**

الضابط : **إيه..عليه أنا يا فتك.**

محمد : **عيب أفندم امال...الله.**

الضابط : **طيب..انته دخلت الجيش امتى..**

محمد : **مم..تا..نع**

الضابط : **قاللتلك ممتنع؟**

الضابط : **أنت باين عليك كسلان قوى ما اخدتش ولا شريطة لحد دلوقت.**

محمد : **على الحرام من دينى...(يتذكر)...ممتنع.**

الضابط : **يضحك أنت دمك خفيف جدا.**

محمد : **يا سلام..**

الضابط : **أنت باين عليك ابن حلال قوى..**

محمد : ما أنا عارف.

الضابط : أنت باين عليك مقوح.

محمد : مقاوح اللى عاجنه واللى مش عاجبه يشرب من مية البحر.

الضابط : انصراف فورا محمد الفولى.

محمد : انصراف..انصراف..ما أنا عايز كدة..قال يعنى أنا عايز نقعد معاك.

الضابط : على فكرة أنا حابسطك جدا..مع ان لسانك طويل

محمد : ربنا يكفينا شر انبساطك يا سيدى.(يهبط)

حسين : سلوى علشان خاطر بابا يا حبيبتى تعالى نروح بيت جدو لا..لا..مش جدو انوما جد أبو بابا.

الضابط : (ينادى ليف).

ليف : أفندم.

الضابط : ابعت إشارة فورا استر.

ليف : استر؟

الضابط : ايوه... استر.

ليف : حاضر.

الضابط : **ليف.**

ليف : **أفندم.**

الضابط : **ليف.**

ليف : **أفندم.**

الضابط : **متحاولش تعيد كلمة ثانى ورايا..فاهم والا.. لأ.**

ليف : **فاهم.**

الضابط : **هى فين؟**

ليف : **فى نوبه.**

الضابط : **مع مين؟**

ليف : **مع جوزيف.**

الضابط : **نبه عليها فورا..واسمع نادلى المرة عبد القوى المصرى.**

ليف : **حاضر.**

حسين : **(لنفسه)ما هو اسمعى يا نفوسه..عباطه مش عايز..ما هو اللى ياخذ حقك قدام عنيكى..لا..والصوبع المدوحس فى رجلك اقطعه..**

عبد القوى : **(لليف)نعم...**

ليف : **كلم..**

عبد القوى : **حاضر(يصعد فى صمت)**

ضياء : **الصمت يا حبيبتى..حاجات كثير..الصمت ولد غفلان ولد بردان..الصمت كلمه عطشانه..الصمت صرخة غضبانة..**

عبد القوى : **(للضابط)أفندم.**

الضابط : **اهلا عبد القوى المصرى..عبد القوى المصرى.. عبد.. ال.. قوى.. الله.. مصرى..**

عبد القوى : **نعم.**

الضابط : **نعم الله عليك يا طعم هأو.هأو**

عبد القوى : **المهم انك فاهم نفسيتنا كويس.**

الضابط : **أنا..ابدا والله..ورسول الله ومقام الحسين.**

عبد القوى : **مفيش داعى.**

الضابط : **ودايما بتاخد كلامى بطريقة سيئة..يمد يده طيب ايدك وعهد الله..ماتمد ايدك(يصمت عبد القوى رافضا)..مد يدك يا راجل حتعمل زى العيال.**

عبد القوى : **ما هو لو مسكت ايدى ايدك يبقى خلاص..انتهت القضية.**

الضابط : **يعجبنى فيك..انك ثورة كبيرة.**

عبد القوى : **يا سيدى متشكر.**

الضابط : **على فكرة أنت ذكى ..لكن أنا اذكى منك.**

عبد القوى : **لا أنا.**

الضابط : **أنا اذكى..لانى باكسب..امال إيه..الفرق بينى وبينك**

عبد القوى : **أنت اخبث منى..لكن مش اذكى منى.**

الضابط : **إيه الفرق بين الذكاء والخبث؟**

عبد القوى : **بين الخير والشر.**

الضابط : **أنت كبير قوى..بس بتغلط.**

عبد القوى : **أنا إنسان..أنت شيطان..الإنسان بيغلط..والشيطان الغلط نفسه.**

الضابط : **أنت غاوى تتعبنى؟**

عبد القوى : **ابدا.**

الضابط : **أنت تعرف مقدرش اقتلك..لانك غلبان وصعبان**

عليه ولانك خيبان..بالخه..

عبد القوى : **أنا مش خيبان.**

الضابط : **امال وقعت فى الاسر ازاى مرتين؟**

عبد القوى : **لانى انذا ماكنيتش شجاع وبحارب وإذا مكنتش وقعت..كنت مت تحت سقف البيت وخلاص.**

الضابط : **على فكرة أنت ذكى.**

عبد القوى : **ليه؟**

الضابط : **قتلت رأفت علشان حسنين وحسين يخافوا..وبالتالى محمد الفولى..**

عبد القوى : **محدش بيقتل ابنه..لكن لوجالك الطوفان حط ابنك تحت رجيلك وعدى البحر.**

الضابط : **يعجبنى فيك حاجات ياما بس لازم تفكر فى اللى قلتهولك كويس.**

عبد القوى : **هو إيه اللى قلته؟**

الضابط : **مظبوط_عليك نور..رأفت الوحيد اللى تقدر عليه..اظن باخت قوى.**

عبد القوى : **هى ايه؟**

الضابط : **بقى سنك كبير..لسه ما ترقيتش.**

عبد القوى : **لاباخت ولا حاجة..المرة الجاية اترقى.**

الضابط : **هو فيه مرة جاية..أنا اقدر اقتلك دلوقت من حقى دوليا وإذا سبتك عايز تيجى تانى.**

عبد القوى : **طبعا حاجى.**

الضابط : **ليه.**

عبد القوى : **لاجل ما اجيب البرتقال اليفاوى لام محمد الفولى...لاجل ما اجيب لضياء طيارته.**

الضابط : **الظاهر عليه حاسيبك تموت موت بطىء.**

عبد القوى : **إذاى..؟**

الضابط : **ترجع بطرودك عجزت من غير شغل تتلطم فى الشوارع ما يبقاش ليك غير الذكريات المهلهلة.**

عبد القوى : **لازم حا يستفادوا من خبرتى.**

الضابط : **حايكرشوك.**

عبد القوى : **لا.**

الضابط : **وحايسبوك للجوع ياكلك.**

عبد القوى : **لا.**

الضابط : **لازم تنفذ كلامى.**

عبد القوى : **(صامتا)**

الضابط : **ساكت ليه..حا تنفذ كلامى ..حاتنفذ كلامى أقدر أقول السكوت علامة الرضا؟**

عبد القوى : **لا.**

الضابط : **أمال السكوت علامة إيه..؟؟**

عبد القوى : **علامة الجبن.**

الضابط : **وبعدين؟؟**

عبد القوى : **ولا قبلين..أنت ظهرك ضلمة وغبم سحاب وغابات صورتها من بعيد حب وسلام.أنا ظهرى طيبة سايلة زى الندى.**

الضابط : **أنت كلامك زى كلام ضياء.**

عبد القوى : **ضياء ابنى..حته منى.**

عبد القوى : **مش مهم الهزيمة..مش مهم النهاية..المهم البداية من النهاية.**

الضابط : **أنت الظاهر معجب شوية بعضلات ايدك الشمال.**

عبد القوى : **أنا ما كسبتش حاجة غير انى عرفت فين عيوبى**

أنا لا بأمشى شمال ولا بأمشى يمين ولا حتى من المذبذبين اللى بتقول عليهم.. أنت كسبت العالم بصوت كوهين التعبان اللى راح يقتله حسين سليم.. بكده أنت كسبت العالم.

ضياء : حبيبتى.. دوسيهات القضية اتقطعت.. العالم كله بيكحل عينه بالكدب.. الكدب بيفتح للحقيقة قضبان معتقل.. حبيبتى شوارع باريس ولندن ونيويورك اتكلمت من نوم الخلق الشريدة الطريدة من بلادها.. القضية هيه هيه والدوسيهات محطوطة قصاد الأفندية أمهات باقات فينهوزن.. فى مدينة السحاب الأ د.. حبيبتى صدقينى حروف القضية مش حاتتولد على الوجود إلا من طلقة بارود.. من صرخة مدفع من بحر الدم.. والسلام مش حمام ولا تمثال.

الضابط : عبد القوى.. اتفضل.

عبد القوى : المهم إنك أنت مالى الجرايد فى العالم والإذاعات والتلفزيونات وحجات يامه كدابة والكلمة الكدب

فى لحظة بتتولد وفى نفس اللحظة بتولد ألف مليون كلمة زيها.. ياالله خلى العالم كدب فى كدب.

الضابط : **مرسى خالص على المحاضرة الجميلة دى.. تقدر تتفضل وقتك خلص.**

عبد القوى : **متشكر (يخرج ويقابل راشيل)**

ليف : **أهلاً.. أزيك.**

عبد القوى : **(صامتاً)**

ليف : **على كيفك؟ (يدخل على الضابط)**

الضابط : **أهلا.. أهلا.. استر.**

استر : **أهلا.**

الضابط : **كنتى فين؟**

استر : **فى نوبة.**

الضابط : **فى نوبة ترفيهية والا عسكرية؟**

استر : **ترفيهية عسكرية الاثنين سيان.**

الضابط : **بيتهيألى إنك بتحبى النوبة الترفيهية أكثر شوية.**

استر : **أحب العسكرية أكثر.**

حسنين : (لنفسه) تعرفى يا نفوسة مفيش فايدة كنت باحسب إنى حاوصل فى الجيش وابقى صول قوام.. لكن فى فايدة برضه وعلىّ الحرام فى فايدة وأجدع فايدة قلتيلى إزاى.. بطلى شغل العبط.. شرب العسل.. والقعدات لحد الصبح جنب الراديو تسمعى الأغانى لحسن علىّ النعمة طول عمرك حاتعيشى جنب صينية البسبوسة والكشرى التمام صدقينى يا نفوسة فيه فايدة.. بس انتى فوقى لنفسك شوية.

استر : (للضابط) دايماً تحطنى فى مكأزق.. فى الأول علشان الأرض وبعدين دلوقتى خليتنى مش عارفة اتكلم كل المعسكرات نجحت ما عدا انتم.

الضابط : كل المعسركات فشلت ما عدا أنا.

استر : إزاى؟

الضابط : مفيش أذكى من البساطة.

حسين : (لنفسه) سوسو.. مفيش داعى يا حبيبتى.. هشام ما تلعبيش بعيد يا حبيبتى.. عم فوزى

راجل طيب.. يا هشام سيبك من لعب العيال ده.. ياه.. ده أنت زودتها خالص.. طيب ما تعيطش تعالى.. تعالى.

استر : **تعرف إنك غريب جداً.**

الضابط : **ما غريب إلا الشيطان.**

استر : **ما أنت الشيطان.**

محمد : **يا انتصار.. أنت يا انتصار أمى عايزاكى يا انتصار.. أمى عايزانى وعايزاكى.**

استر : **اسمعنى أنا.**

الضابط : **ما اعرفش.. أبسط كلمة يقولها الواحد.. ما اعرفش.**

استر : **أبسط كلمة يقولها الواحد.. حاضر.**

الضابط : **مرسى.. راشيل مرسى خالص.. أنت لطيفة قوى بس مالكيش حظ فى نوبة معايا.**

استر : **معلش.. على كل حال جدول النوبات مشغول الشهرين دول.. عن اذنك.**

الضابط : **اتفضلى.**

ضياء : حبيبتى الحية بتزحف على الدرب الأخضر.. جايه متلفعة بألف لون ولون خلى بالك (تنزل استر إلى حسين) (يدفعها كوهين إلى زنزانة حسين)

استر : (تبكى) أهى.. اهى.. اهى.

حسنين : (ينظر لها) مالك.. كفى الله الشر (تزداد فى البكاء.. فيربت على كتفها) معلش.. معلش.. ده أنا غلبان قوى.. قوى.

استر : سفلة.. قتالين.. دباحين.. وقحين.

حسنين : فعلاً.. سفله.. قتالين.. دباحين.. والأخرانية دى ولو إنى ما اعرفهاش.

استر : تصور.. بيجوا على واحدة ست.. ما بيقدروش إلا على الستات.

حسنين : طيب عليّ النعمة.. بكلمك جد.. أنا بضحك فى وش الضابط بتاع التحقيقات لكن وشرف أمى إذا منتش عارف إنه مجنون.. بس لو هو راجل يجى السيدة زينب إذا ما دبحتهوش.. ان مامسحتش بيه الأرض.. دول مش فالحين إلا فى ضرب

النسوان.

استر : عارفة.. عارفة.

حسنين : (يتحسس جسدها) والنبى ايه؟

استر : عرفاك.. بس بيقولوا عليك جبان.

حسنين : جبان ايه؟ مين اللى قال كده؟ ده أنا أجدع جدع بس.

استر : بس ايه؟

حسنين : مشى حالك يمشى.. وكله قبل ما يكلك بشوية عباطه.. شوية هباله الواحد يوصل للى فى دماغه لكن تربسه ماهوش لا رايح ولا جاى.

استر : طبعاً.. طبعاً.

حسنين : قولى لى انتى بطلتى عياط ليه؟

استر : إهئ.. إهئ.. إهئ (تبكى)

حسنين : لا ردى علىّ.. ردى على امال خليكى حلوة.

استر : أصل.. أصل تعالى أقولك (تمسكه وتهمس فى أذنه ملتصقة به)

حسنين : آه

استر : **عرفت.**

حسنين : **لا تانى.. تانى علشان اسمع كويس.**

استر : **حقولك (تمسكه مرة أخى)**

حسنين : **آه..**

استر : **سمعت؟؟**

حسنين : **بقى انتى من أنصار الدخان الأزرق.. أحلى كلام وأحلى ناس.**

استر : **عايز تشرب؟؟**

حسنين : **إذا كان معاكى.**

استر : **معايا.**

حسنين : **علىّ النعمة انتى بت جاهزة.. وأنا بحب الجاهزين.**

استر : **خد (تعطيه سيجارة)**

حسنين : **يا عجب.. يا عجب.**

استر : **تولع.**

حسنين : **وكمان كبريت.. يا عجب على عجب.. يا عظمة على عظمة.**

ضياء : (من شباك زنزانته.. شباك حديدى) الحية جاتلك لابسه توبها المسموم صبغاه بلون الطين.. الدخان الأزرق السم طلع.. الدخان الأزرق بيلون العيون (يقف عبد القوى.. محمد الفولى.. حسين.. أمام نوافذ الزنازين)

الجميع : أوعى تنسى.. شد حيلك.. خلى بالك.. حلى بالك

حسنين : لا.. لا (يرمى السيجارة.. يمسك استر) انتى إيه جايه ليه.. عايزة إيه؟

استر : أوعى تخنقنى.. أنا زى نفوسه.. أوعى تخنقنى

حسنين : ملعونة نفوسه إذا كانت حتغرق فى الدخان الأزرق.

استر : حتخنقنى (تستغيث)

يوسف : (يدخلان يجذبانه) أوعى سيبها.

حسنين : (وهم يخرجون بها) هى مين؟

ضياء : أفعى.. خادعة العالم من سنين (من زنزانته)

حسنين : إيه ده اللى عملته يا حسنين.. سارقاك سكينة الدخان الأزرق؟

الضابط : **(فى غرفة التحقيقات) أول جولة فاشلة.**

استر : **(تدخل على محمد الفولى وهو نائم على الأرض) فولى.. فولى.. فو.. لى.**

الفولى : **(وهو نائم) مين؟**

استر : **أنا.**

الفولى : **طيب.**

استر : **فولى.. فولى.**

الفولى : **مين؟**

استر : **أنا.**

الفولى : **طيب.**

استر : **فول.. (برقة حازمة)**

الفولى : **مين...؟ يامه؟ (يجرى فى أحد الأمكنة)**

استر : **مالك؟**

الفولى : **انتى مين عايزة إيه؟**

استر : **قتلنى.. دبحنى.**

الفولى : **مالوش حق أبداً.**

استر : **يرضيك يسبنى.**

الفولى : **أعمى معندوش نظر.**

استر : **خاين؟**

الفولى : **خاين.**

استر : **غدار.**

الفولى : **غدار.**

استر : **أنت باين عليك جانتى خالص.**

الفولى : **ربنا يعمر بيتك يا ست هانم.**

استر : **(تقترب منه) مالك...؟ كلمنى.**

الفولى : **أصلى شاب عذرى (يبلع ريقه وهو يتحسس عليها)**

استر : **مش معقول**

الفولى : **آه والله كده ما دخلتش دنيا.**

استر : **طيب يرضيك يسبنى؟**

الفولى : **ما يرضينيش.. قولى لى مين وأنا أخرب بيته.**

استر : **صحيح.**

الفولى : **آه والله.**

استر : **أنت.**

الفولى : **نعم.**

استر : **أنت.**

الفولى : **امتى؟**

استر : **لا.. بقول انـ..ـته.**

الفولى : **(يصل إلى مرحلة إرهاق جنسى) يا ست النمرة غلط.. يمكن دخلتى زنزانة غلط.**

استر : **بقول أنت.**

الفولى : **طيب وبعدين.**

استر : **حبنى.**

الفولى : **أحبك إزاى؟**

استر : **حبنى زى الناس.**

الفولى : **يا ست النمرة غلط.**

استر : **حبنى ماليش دعوة.**

الفولى : **يا ست استحى.**

استر : **ليه هوه أنا وحشه؟**

الفولى : **أنهو أعمى يقول الكلام ده؟**

استر : **أمال إيه؟**

الفولى : استحى.

استر : أمال إيه (تضع يدها على صدره وتحاول أن تقبله)

الفولى : أصل بحب انتصار وأمى عايزانى.

استر : أنا عاوزاك.

الفولى : أمى عوزانى.

استر : أنا عايزاك.

الفولى : انتصار عايزانى.

استر : أنا عايزاك.

ضياء : لا.. لا.. الحية جاتلك من تحت عقب الباب.. لابسه توب الغاب.. حاسب.. حاسب..

الجميع : (من النوافذ) أوعى تنسى.. شد حيلك.. خلى بالك.. خلى بالك.

الفولى : يا ناس يا هو خدو الحرمة دى من عندى.

استر : فولى يا حبيبى.

الفولى : حبك برص.

استر : فولى

الفولى : **النمرة غلط.. هو إيه الحب اللى بالعافية ده يا اخونا؟**

استر : **فولى.. فولى (تحضتنه)**

الفولى : **أى (يغمى عليه)**

(يوسف وليف يدخلان بعد طرق راشيل على الباب)

الضابط : **الجولة الثانية فاشلة.**

استر : **(تخرج)**

ضياء : **الحية شربت من دم العيدان الخضراء.. الحية لابسة توب جديد.**

استر : **(تدخل على حسين سليم باستكانة ثم تجلس قرفصاء)**

حسين : **إيه ده...؟ أفندم.**

استر : **أفندم.**

حسين : **إيه اللى جابك هنا؟**

استر : **مافيش ولا زنزانة فاضية.. جابونى.**

حسين : **اشمعنى هنا؟**

استر : **ما اعرفش.**

حسين : **طيب (بصمت)**

استر : **أنت أسير.**

حسين : **أيوه.**

استر : **طيب (تصمت)**

استر : **أنت أسير.**

حسين : **أيوه**

استر : **طيب (تصمت)**

حسين : **وأنت.**

استر : **إحنا من سكان حيفا.. و (تصمت)**

حسين : **سكتى ليه؟**

استر : **أنت باين عليك إنسان.**

حسين : **بالعكس.. أنا حيوان.**

استر : **ليه كده؟**

حسين : **ما يخصكش.**

استر : **أسفه**

حسين : **لا.. بس مفيش داعى تتدخلى فى شئونى.**

استر : **أسفه مرة تانية.**

حسين : **انتهينا (صمت)**

استر : **اسمك إيه؟**

حسين : **طيب.**

استر : **ممكن أحكى لك مشكلتى.**

حسين : **أنا مش حلال مشاكل.**

استر : **أسفه.**

حسين : **بطلى الأسف ده لو سمحتى.. على كل حال بس باختصار شوية.**

استر : **أنا.. اه.**

حسين : **استنى.**

استر : **أفندم.**

حسين : **قولتى لى اسمك إيه؟**

استر : **استر.**

حسين : **طيب قولى يا استر.**

استر : **أنا.**

حسين : **اختصرى خلى بالك لأنى تعبان.**

استر : باختصار جوزى خاننى قتلته.

حسين : خانك.

استر : اه.

حسين : خانك ليه؟

استر : مش عارفه حب واحدة صاحبتى.

حسين : انتم عندكم هنا غيرة.. بطلى القرع ده.

استر : أقسم لك حبيته حب العبادة.

حسين : اه.

استر : مش مصدقنى.. أنت إيه رأيك فى الخيانة.

حسين : خيانة!

استر : أه.

حسين : (مضطرباً) الخيانة.. آه.. قذارة.. بس.

استر : مالك اضطربت كده ليه؟

حسين : وح اضطرب ليه؟

استر : تعمل إيه لو مراتك خانتك؟

حسين : مراتى خانتنى؟ لأ طبعاً.. مراتى تخونى إزاى انتى عبيطة.. انتى باين عليكى مجنونة.. قال تخونى

انتى بس اللى جوزك ضحك عليكى.

استر : الرجالة خاينين بطبعهم؟

حسين : لأ الستات.

استر : أنت مش لسه قايل إن مراتك لا يمكن تخونك.

حسين : أنا طبعاً.. آه.. لا.. لا.. آه (يبكى)

استر : أنت بتعيط عشانى.. ده أنا عندى بنت وولد.

حسين : هشام وسلوى.

استر : أنا نفسى الاقى راجل يحبنى وأخلص له اخلاص الهوا للحياة واروح معاه مطرح مايروح.. استراليا.. واشنطن.. باريس.. مصر.. موسكو.

حسين : وأنا.

استر : أيه...؟؟؟

ضياء : (يطل من النافذة) الحية دخلت من شباك الزنزانة تنسج عنكبوت يعشش حاسب.. حاسب.

الجميع : أوعى تنسى.. شد حيلك.. خلى بالك.. خلى بالك

حسين : (يمسكها) عايزه إيه؟

استر : ولا حاجة.

حسين : **هنا سجن حربى.**

استر : **أيوه.. لا.**

حسين : **جيتى ازاى هنا؟**

استر : **قتلت.**

حسين : **سجن مدنى.**

استر : **ما اعرفش.**

حسين : **إزاى ما اخذتش بالى.**

استر : **اصل.**

حسين : **هو اللى بعتك وحكى لك حكايتى.**

استر : **سينى.. سيبنى (يرميها بعيداً عنه)**

حسين : **أنت قذرة.. زيهم.. زيها.**

استر : **(وهى فى أحد الأركان وتخرج) كده.. كده.**

الضابط : **كوهين.. جوزيف.**

ليف : **(يدخل خلفه يوسف معاً) أفندم.**

الضابط : **فين راشيل.**

يوسف : **زمانها جايه.**

الضابط : **بحبسها فى نوبة ترفيهية.**

يوسف : **لا.**

استر : **(تدخل مسرعة) حاجة تفلق.**

الضابط : **خير راشيل.**

استر : **لا خير ولا زفت.**

الضابط : **جولة فاشلة ثالثة لك..؟**

استر : **جولاتك مش جولاتى.. كفاية الحركات الأرهابية للفدائيين فى الأرض المحتلة فى كل حتة المقاومة والإرهاب.**

الضابط : **جولتك أنت فى دول فاشلة.. أما الفدائيين دورى معاهم جاى.**

استر : **أنا مكنتش مقتنعة ودورك مش جاى عمره.. حتستنى الفدائيين لما يجوا يطلعوهم واحسن لك تسيب القيادة لليف.**

الضابط : **(ينظر إلى ليف) ليف.**

استر : **أه.**

ليف : **استريح شويه.**

الضابط : **الإرهاب حينتهى سواء كان بره ولا جوه.**

ليف : قصدك المقاومة.

الضابط : إرهاب.. مقاومة تذمر أى حاجة لازم انهيها.. أنا ما فشلتش.. كل العالم عمال يطلع فى صورى.. عمال يكتب عنى.. كل الناس بتقول أنا ناجح نجاح باهر.

استر : لكن إحنا عارفين الحقيقة إنك فاشل.

الضابط : انتى كنتى عاهرة.. كنتى عاوزه تكلى ويبقى لك بيت علشان كده كنت عاوزه تحافظى على أمانك.

استر : أنت كنت دايخ دوخة الكلاب فى نيويورك ولندن.

الضابط : أنا كنت بحاول افهمهم.

استر : وفهمتهم.

الضابط : على الأقل يخليهم يسجدوا لنا.

ليف : أنا من حقى أحكم دلوقت.. أنا لقيت العالم عريان.. جسمى محروق علشان العالم يتعاطف معايا وأنت عارف إيه تأثير كل ده.. كنت باقدر أقول.

الضابط : (مقاطعاً) رصفان لندن عرفاك.

يوسف : **يكفينى باعرف امته اضرب فى الوقت المظبوط.**

استر : **مش وقت محاكمة**

الضابط : **عاهرة.. بتحاكمينى.**

استر : **صعلوك بيحاسبنى.**

ضياء : **الباب الكبير أبو السلاسل الحديد.. عاوزينه ينكسر.. عيدان أرض المسيح بقت ولاد ثايره.. عملوا ضلوع الدمعة رماح.. عاملين قلوبهم بارود.. جايين زاحفين على الأرض ملثمين.. جايين من بعيد لجل الجولة الجاية.**

عبد القوى : **يا ضياء.**

ضياء : **جايين.. يا حبيبتى فوق بحور الدم جايين.**

حسنين : **(من شباك زنزانته) يا ولاد الكلاب طلعونا بقى.**

محمد : **يا ولاد الرفضى يا أوساخ.**

عبد القوى : **(من الشباك) بطل يا ولد حروف الضعف دى.. بطل كلام الخوف اللى مالوش فايدة.**

حسنين : **(بصوت مرتفع من الشباك) امال إيه اللى له فايدة هنا.**

عبد القوى : **عقلك وعنيك.**

ضياء : **أوعى تنامى يا حبيبتى ثانى ع الحرير.. الخيش تنام عليه كل الجلود.. التراب والصخور لازم تنام عليها حراسك.. البرد والطين لازم تنغرس فيها أقدامهم ريسين الدفة فى مراكبك.. الكلام المفروش فى اللسان الكلام الكدب والتفاهة والتزييف والخداع لازم يا حبيبتى ينتهى.**

حسين : **إزاى حتنتهى المهزلة دى؟**

ضياء : **احضنى أولاك الصغيرين.. علميهم فى الصحارى.. الخير والسلام والحقيقة رجعيهم للمدن ألف نبى لا.. ألفين.. لا.. مليون نبى.. رجعيهم.. واغسلى ولادك الكبار بالدم.. اغسلى طينك من الديدان انبتى الأرض بنيت فى الأرض البذور.. انبتى جوه ايديهم الحروف جوه عنيه العالم الجديد.. بالالات.. انبتى جوه عقولهم النور.. انبتى بالعمل قيمته.**

عبد القوى : **لو ح ارجع مش ح انسى.. مش راح أنسى إنى**

جديد. (لنفسه)

حسنين : (لنفسه) عليه النعمة الواحد كأنه فى حلم.

ضياء : ابنى الناس بدل البيوت.. ابنى الناس يا حبيبتى.. بدل المداين.

محمد : يا امه وأنا بحس انى غريب جنبك.. وكمان أنا بعيد عنك.

حسين : أنا فقدت توازنى.. لابد من إنى أرجع تانى.

استر : (للضابط) تعرف إن الأعمال الفدائية بقت جنبك.

الضابط : إزاى؟

استر : تم انفجار لغم على بعد ٢٠ كيلو متر من معسكرك.

الضابط : الحراسة شديدة هنا.

استر : لا.. لأنك عارف إحنا قد إيه واللى إحنا وخدينهم قد إيه.

الضابط : ما تخفيش.

استر : لا.. لا.. أخاف.

الضابط : ما تخافيش ح ادبحهم كلهم واحد واحد.

استر : **كدب.**

الضابط : **أنا كداب.**

استر : **زى لما اتقتل رأفت شوقى؟**

الضابط : **لما انتحر رأفت شوقى؟**

استر : **مازلت بقول اتقتل ما عملتش حاجة غير إنك بعدتهم عن بعض.**

الضابط : **كان لازم أخلى كل واحد فى زنزانة.**

استر : **اشمعنى؟**

الضابط : **علشان ميقتلوش حد تانى.**

استر : **ميقتلوش.. يعنى أنت معايا إنه اتقتل.**

حسين : **(لنفسه) لابد من مدافع ثقيلة.**

ضياء : **طيارات.. طيارات.. طيارتى فين؟**

محمد : **يا امه.**

ضياء : **كله من غير أوان.. كله مغفلة.. كله من غير زمن.**

: **(يدخل اثنان ملثمان من الصالة يبدأن فى طلق الرصاص على المسرح يبدأ حسين وحسنين وعبد**

القوى ومحمد وضياء النزول إلى الصالة قفزاً)

الضابط : إيه ده؟

استر : مش عارفه (يحمل كل منهم سلاح مختلف ويبدأون فى اطلاق الرصاص على المتفرجين)

الجميع : (للجمهور) حاسبوا.. حاسبوا.. يقفزون إلى الصالة بعد الضرب.

عبد القوى : (للجمهور) بيضربوكم بالنار.

حسين : (للجمهور) مسدساتكم فين.. فين.. المدافع الثقيلة.. فين الناس.

محمد : فين سكينتك فين عصايتك (يشيرإلى المتفرجين)

حسنين : أى (يصاب.. يبدأ فى العودة ببطئ والباقى منهمكون فى حديثهم مع الناس)

ضياء : طيارتى فين.. طيارتى فين.. دبورى فين؟

عبد القوى : حاسبوا يا خلق (يجعلوا الجمهور يخرج معهم يشيرون إلى المسرح) بيضربوكم يا خلق.. خدوا بالكم.. أوعو تناموا.

حسنين : (وهو يسقط إلى الموت) معلش يا نفوسه.. الدخان

الأزرق خلانى كده عايز أقولك يا نفوسه وصيتك (يموت) (يظل اليهود يضربون الرصاص على الجمهور والممثلون يحدثونهم بالجمل الأخيرة) شدوا حيلكم خلوا بالكم.. (يلتفون حول الناس فى امتزاج وهم يخرجون بينما يقف الصهاينة بعد ذلك ظهورهم للناس يطلقون الرصاص)

انتهاء

الإسكندرية ١٩٧٧

دراسات فى المسرح السياسى

نكسة ١٩٦٧
و
القضية الفلسطينية
فى مسرح السيد حافظ

نموذج مسرحية

٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا

شنايف الحبيب

اسم الجامعة : محمد الأول – وجده – المغرب

اسم الكلية : الآداب والعلوم الإنسانية

اسم الطالب : شنايف الحبيب

الأستاذ المشرف : د. مصطفى رمضانى

رقم التسجيل : ٥٥٦٤

الرقم الوطنى : ٨٦/١٩٧٣١٠

السنة الجامعية : ١٩٨٩ – ١٩٩٠

الإهــداء

إلـى رائـد العروبـة فـى المشرق العربـى أول الأبطـال ورائـد الثوار صانع ثورة ٢٣ يوليو الزعيم الخالد جمال عبد الناصر.

إلى البدوى الذى خرج من رحم الصحراء العربيـة مثقلاً بالهموم والغبار ممتطياً صهوة جواده الأخضر، يتحدى الزوابـع والأعاصير.. يشق صدر الصحراء فيخرج منها الماء العذب سلسبيلاً صفرة الرمال والأحزان إلى جنات حسان صاحب النهر العظيم.

إلى جند البواسل طيور الأبابيل الذين أعادوا الأمل فـى الانتفاضـة الـذين قـال فـيهم عـز وجـل "فـإذا جـاء وعـد الآخـرة ليسـوؤوا وجـوهكم وليـدخلوا المسـجد كمـا دخلـوه أول مـرة ..." وقـال فـيهم "ولا تحسـبن الـذين قتلـوا فـى سـبيل الله أمواتـاً بـل أحيـاءً عنـد ربهـم يرزقـون.." إلـى تلـك الصـقور الغاضـبة التـى تقابل عصابات الهمج البربر قطعان الشر.. النـازيون الجدد.. الصهاينة الأندال.

إلــى أبــى وأمــى وأخـواتى وأخـوانى وأصـدقائى وصـديقاتى والى الحبيبة الوحيدة (ف) أهدى هذا العمل المتواضع.

بسم الله الرحمن الرحيم

المسرح فى زمانى ومكانى يرصد الفكر الإنسانية من خلال الكلمة والحوار المسرحى والحدث والشخصيات وما إلى ذلك.. ولما كان المسرح يعكس كل التناقضات الفكرية والسياسية والاجتماعية التى تعرفها المجتمعات على اختلاف شرائحها. كان لابد وأن يخضع لجدلية التأثير وبين الفكر والمجتمع. بمعنى آخر أن تطور المسرح يعزى لتطور المجتمعات لأنه كلما ازداد الحياة تعقيداً إلا وازدادت الحاجة إلى شكل مسرحى يستجيب للوضع الجديد.

والمجتمع المصرى كغيره من المجتمعات عرف مجموعة من النكسات أثرت سلباً على واقعه ولعل أهمها هزيمة حزيران ١٩٦٧ التى امتد تأثيرها إلى الحياة المسرحية حتى أصابها نوع من الركود والتردى. إلا أن الله اختار لهذا المجتمع مجموعة من أبنائه المخلصين ذوى الضمائر الحية والغيرة الوطنية الذين حملوا على عاتقهم مسئولية النهوض بالحركة المسرحية بعد النكسة. ويأتى على رأس هذه القائمة السيد

حافظ الذى وقف كالطود الشامخ رافضاً الهزيمة ومصراً على تجاوزها. إذ عمل على تطليق الأشكال المسرحية البالية التقليدية واستبدالها بأخرى جديدة. فأنتج لنا لأول مرة المسرح التجريبى فى مصر بالمعنى الأعلى لكلمة التجريب على حد قول نجيب قرشالى السيد حافظ هو إحدى العلامات المميزة فى المسرح العربى اعتبره النقاد المسرحيون رائداً للمسرح التجريبى، فهو أول من قدم المسرح التجريبى فى مصر من خلال مسرحيته المعروضة كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى..[١]

فقد أصر السيد حافظ على هذا النوع من المسرح محملاً إياه رؤية جديدة بالوقوف مع الإنسان المقهور المهزوم الذى فرضت عليه كافة أنواع القهر والظلم الاجتماعية والسياسية، وهو ما يفسر لماذا سخط السيد حافظ، وهذا السخط عنده شمل الكتابة وكل المواصفات الحضارية والاجتماعية والسياسية، لذا نجده يدعو إلى التمرد والثورة

[١] نجيب قرشالى "رأيان فى مسرح السيد حافظ" الشكل فى مسرحياته ينمو بشكل طبيعى "الطليعة الكويتية العدد غير معروف السنة ١٩٨٣.

لدرجة جعلت البعض يعتبر مسرح السيد حافظ ينتمى للمسرح الثورى والحقيقة أنه أحب تراب الوطن وانحاز للفقراء والمحرومين والحزانى، فرفض الحجر على الفكر ومنع الجرائد، إنه الطائر الصادق باسم الحرية والديمقراطية والوحدة. إنه كما قال شادى ابن خليل.. أحد المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية، الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها.[1]

لهذا وذلك ظل السيد حافظ منسياً ومهمشاً إن صح التعبير فى زمن الانفتاح الساداتى، زمن الردة، زمن الارتزاق بالفن وتشويه الثقافة ومسخها، ومما زاد من شدة الحصار المضروب عليه وجوده فى الإسكندرية بعيداً عن القاهرة والبعد عن القاهرة كما قال أحد الدارسين[2] يعنى البعد عن مركز السلطة السياسية والثقافية والفكرية... كل هذه العوامل جعلت

[1] شادى ابن خليل "النقد فى مسرح السيد حافظ ج ا" النقد الإنسانى فى مسرح السيد حافظ عن مكتبة مدبولى مصر ص ٩٥.
[2] إبراهيم عبد المجيد "مسرح السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى" ص ٢٢١.

السيد حافظ يكاد يكون مجهولاً لدى طبقة عريضة من المثقفين فى الوطن العربى – خاصة هنا فى المغرب.

ومساهمة منى فى إعطاء هذا الكاتب حقه والتعريف به وبتجربته المسرحية وبرؤيته الجديدة المميزة فى عالم المسرح العربى، فإنى أقدم بحثى هذا وهو دراسة تحليلية لإحدى مسرحياته المعنونة بـ"ستة رجال فى معتقل بـ/ ٥٠٠ شمال حيفا".

وحتى يكون بحثى هذا مستوفياً فإنى سأعمل على تقسيمه إلى بابين وخاتمة، ول باب يشمل فصلين، سأحاول فى الباب الأول أن أرصد التجريب فى مسرح السيد حافظ حيث سأقف فى الفصل الأول عند الحركة التجريبية فى المسرح المصرى خلال السبعينات، أما فى الفصل الثانى فسأتحدث عن موقع السيد حافظ داخل هذه الحركة التجريبية، وفى الباب الثانى سأقف عند دراسة المسرحية وسأعالج فى الفصل الأول القضايا التى أثارتها المسرحية، وفى الفصل الثانى سأتناول الجانب الجمالى أما الخاتمة فستكون بمثابة تقييم عام للبحث

ككل.

وأنا مقبل على هذا العمل نفسى محاصراً بمجموعة من الصعوبات – خاصة وأنى أقدم لأول مرة على عمل بمثل هذا الحجم – لعل أهمها قلة الدراسات التى تناولت مسرح السيد حافظ، ولكن بإشراف الأستاذ مصطفى رمضانى على بحثى هذا – والذى أعتز بإشرافه – فإن كل الصعوبات ستتبدد وتتلاشى نظراً لخبرته الكبيرة وتعامله القريب مع المسرح باعتباره باحثاً وناقداً مسرحياً. لذا فإن توجيهاته ونصائحه ستكون لى أهم مرجع وخير سند بل ستكون بمثابة مواقف نقدية مهمة اعتمد عليها.

والله المعين

تمهيد

لا يمكن تقييم الفن فى أى مرحلة من المراحل، أى الحكم عليه بالجودة أو بالرداءة، بالتطور أو بالجمود (شكلاً ومضموناً) دون النظر إلى المراحل التى سبقته، لذا فإننا عندما نتناول المسرح التجريبى فى مصر خلال السبعينات، يتحتم علينا الرجوع إلى الوراء قليلاً لتعرف المستوى الذى استطاع المسرح العربى بلوغه فى الستينات، فبغير هذه العملية التى لاشك فى نجاحها لا يمكن بأى حال من الأحوال أن نصدر حكماً موضوعياً فى حق هذه المرحلة.

لا يختلف اثنان فى أن المسرح المصرى سجل أخصب مراحل حياته وأجملها خلال الستينات، لاعتبارات تتعلق بهذه المرحلة، ذلك أننا عندما نتحدث عن أى إنتاج فكرى أو فنى لابد وأن نرصد العلاقة التى تربطه بالواقع الذى ظهر فيه، باعتبار أن العلاقة التى تربط الفكر بالواقع الذى ظهر فيه علاقة جدلية تتصل بحركة الناس وبالوعى وبالثقافة والتكوين النفسى والحضارى... علاقة وطيدة مباشرة وجدلية متفاعلة مع

حركة المجتمع، ولما كانت فترة الستينات فترة حاسمة وخطيرة فى تاريخ امتنا العربية ومصر بصفة خاصة – لأنها مرحلة الصراع المرير مع العدو الصهيونى – كان لابد وأن تعرف نهضة مسرحية جادة تواكب تحديات المرحلة، كما كان للخطوات الجريئة التى اتخذتها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فى المجال الاقتصادى والاجتماعى والتى أسفرت عن صدور قوانين يوليو لسنة ١٩٦١ الاشتراكية والميثاق الوطنى لعالم ١٩٦١٢ الدور فى تهيؤ المناخ لحركة مسرحية حقيقية صنعت فنانيها ومبدعيها، فأنشأت المسارح فى كل مكان وترجمت الأعمال المسرحية العالمية، وبرزت على الساحة أسماء لامعة أمثال توفيق الحكيم فى الطعام لكل فم، الأيدى الناعمة، ويوسف ادريس فى الفرافير، والمهزلة الأرضية... وميخائيل رومان الكاتب المتمرد فى الدخان... ورشاد رشدى وسعد الدين وهبه ومحمود دياب وغيرهم.

لكن ما كادت فترة الستينات تنتهى حتى خيمت هزيمة ٦٧ بظلامها الدامس على الحياة الثقافية والفكرية ليس فى مصر فحسب بل فى الوطن العربى كله، معلنة ميلاد عهد جديد

طرح فيه الإنسان العربى أكثر من سؤال من اجل البحث عن أسباب النصر وتجاوز الهزيمة، إن البداية المأساوية التى شهدتها سبعينات هذا القرن كانت سبباً فى انهيار المسرح العربى وخاصة المسرح الذى كان يحمل بعض الأحلام والتصورات الإيديولوجية بسبب انهيار الإنسان العربى نفسياً وعسكرياً، كما كانت سبباً فى بروز المسرح التجريبى طمعاً فى تجاوز الهزيمة على المستوى الفنى على الأقل، فقد ظهر جيل جديد من الكتاب يحمل هماً كبيراً: هم الهزيمة المرة وهم الإنسان القلق، وهم الحرب وتحرير الأرض والإنسان... كل هذه العوامل ستتضافر فى تكوين نفسية وعقلية إنسان ما بعد الهزيمة.

إن مرحلة السبعينات مرحلة حاسمة استمت بالعنف والغضب على الواقع، كما اتسمت بالعمل الجاد الهادف الذى يروى ظمأ الإنسان المتعطش للحرية والديمقراطية: حتى كانت هزيمة حزيران ١٩٦٧ التى أبانت عن إفلاس الهياكل السائدة فى المجتمع العربى وبذلك صار التفكير جاداً أكثر فى خلق

هوية مميزة للمسرح العربى[1].

وقد أخذ المسرح المصرى بعد الهزيمة ثلاثة اتجاهات متعاكسة، الاتجاه الأول مثله مسرح القطاع العام، إلا أنه لم يحافظ على النفس الذى انطلق به فى الستينات، أما الاتجاه الثانى فتمثل فى مسرح القطاع الخاص الذى قام بدور خطير فى إفساد الحركة المسرحية، والاتجاه بالمسرح بعيداً عن دوره الإنسانى إلى مخاطبة الغرائز الشهوانية خدمة للزمن الانفتاحى.

أما الاتجاه الثالث فمثله مسرح الهواة الذى قام بنشاط مكثف وايجابى لصالح الحركة المسرحية لدرجة جعلت البعض يعتبره المسرح الوحيد الذى فتح ذراعيه للجماهير فى فترة انهار فيها المسرح بمعانيه العميقة والرسولية والإبداعية إضافة إلى دوره الكبير فى مقاومة السقوط والتردى، هذا الصنف هو الذى أعطى لنا المسرح التجريبى أو الطليعى. ذلك هو واقع المسرح

[1] مصطفى رمضانى "نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغاير" التأسيس المغربية العدد ٤ السنة ١٩٨٤ ص ٥٩.

المصرى طيلة السبعينات، واقع مهزوم لأن الهزيمة عششت فوق رءوس الجميع رؤساء ومرءوسين فنانين ومفكرين... وكل من يمشى على هذا الوطن – المصرى – حاملاً هم أمته سواء كان مواطناً بسيطاً. أو داخل موقع من مواقع السلطة لكن هل هذا الغبن وتلك الهزيمة ظلتا تلاحق الكل؟ أو لم ينج من مطارقها أحد؟ أو لم يوجد من رفض الهزيمة وأصر على تجاوزها؟ هل مات الحلم فى النفوس وقبر الأمل؟ أو لم يعمل أحد على تطوير تقنيات المسرح ويطرح أشكالاً جديدة بأسلوب يتفق مع الوضع الجديد؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه فى هذا الفصل.

البـــاب الأول

موقع السيد حافظ
داخل
الحركة التجريبية فى مصر خلال السبعينات

الفصل الأول

الحركة
التجريبية فى مصر خلال السبعينات

وجود المسرح التجريبى فى مصر ومنها فى العالم العربى ظل منذ ظهوره محط جدل ونقاش حادين بين كثير من النقاد والدارسين، بين رافض ومؤيد. فهناك من رأى أن ظهور المسرح التجريبى نتيجة طبيعية لموجه الشك والتساؤل التى يطرحها الفنان المسألة تتعلق إذن بإشكالية الهوية فى المسرح العربى هل هناك فلسفة جمالية خاصة بالإبداع العربى؟ هل يملك الفكر العربى استقلاليته المجردة من التبعية للقرب (...) إن مثل هذه الأسئلة وغيرها تبقى مشرعة فى ظل تلك التحديات التى يعرفها المجتمع العربى وهى نفسها الأسئلة التى ولدت حركة تجريبية جادة فى المجال الدرامى ابتداء من الإبداع مروراً بالنقد وصولاً إلى التنظير[١]. فقد أحس الفنان العربى وهو يتعامل مع المسرح التقليدى بأن هذا المسرح قد عفا عليه الزمن ولم يعد صالحاً للتواصل بينه وبين المجتمع. كما لم يعد فى مستوى التكثيف مع الواقع الجديد لأن الحياة تزداد كل يوم تعقيداً. فلابد إذن من شكل جديد يتلاءم مع الوضع الطارئ. لذا

---

[١] مصطفى رمضانى نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغامرة مجلة التأسيس المغربية – العدد ١ السنة ١٩٨٤ ص ٦١.

أصبح لازماً على المغامرة العلمية والتخلص من قيود السلف.

وللتأكيد على البيئة الزمانية يكفى أن أشير إلى أن الفترة التى كتب فيها نعمان عاشور مثلاً مسرحية المغماطيس ليست هى الفترة الزمنية التى كتب فيها السيد حافظ مسرحية "مدينة الزعفران" فالأولى كتبت فى الخمسينات فترة الزعامة الشعبية لعبد الناصر أى فترة التحرر والاشتراكية والثانية كتبت بعد الهزيمة، وشتان بين المرحلتين. والحقيقة أن التجريب ظهرت بوادره وإرهاصاته الأولى خلال الستينات مع توفيق الحكيم ويوسف أدريس[1] وإلا فبماذا تفسر وجود مسرحيات مثل يا طالع الشجرة "الفرافير" وأننا ربطنا فكرة التجريب هذه بإشكالية البحث عن الهوية فى المسرح العربى، فقد حاول يوسف يوسف ادريس وهو يبحث عن ذات المسرح العربى أن يتجاوز القواعد التقليدية من خلال رؤية فنية جديدة أو مغامرة إبداعية جديدة إن صح التعبير على مستوى منهج العمل والنص وكذا القضاء المسرحى، وقد اختار من السامر الريفى

[1] الدكتور / كمال عيد "الدراما الاشتراكية" دراسة لانبثاقها وتطورها فى مصر" الطبعة ١ الهيئة القومية للبحث العلمى – الجماهيرية العربية الليبية ص ٣٠٨.

شكلاً للعرض ومن الفرفور طريقاً للأدوات، هذا التجاوز أو هذا الانعتاق من المقاييس القديمة والدخول فى أخرى جديدة وهو معادلة للبحث عن طريق جديد وفتح أبواب جديدة فى كل ما يتعلق بالعمل المسرحى[١]، نفس الشئ يمكن تكراره مع توفيق الحكيم فى مسرحية "يا طالع الشجرة" وهو ما أكده كذلك الدكتور كمال عيد فى ظل اجتياح الآداب العربية التى اجتاحت أوروبا منذ نهاية الأربعينات (١٩٤٩) على يد يونسكو وبكيت وأدموف وأربال وغيرهم ووصول هذه التيارات الفكرية إلى مصر فى الستينات عرضت بعض الأعمال على خشبة المسرح المصرى، قد مسرح الجيب دراما (يا طالع الشجرة) ومن الثابت أن الحكيم قد تأثر بهذا الاتجاه الأوروبى فى أشكاله الفنية فقط وإن لم يستطع التخلص من موقفه الفكرى القديم[٢]. ولكن الذى يمكن تسجيله عن توفيق الحكيم أنه لم يستطع المزاوجة بين هذا الشكل الفنى الدخيل وموقفه الفكرى التقليدى. ومن ثم ظل عمله ناقصاً ورؤته مشلولة، قولنا هذا يقضى بنا إلى أن

---

[١] جمال الجمل: ندوة لمسرحين مصريين تحت عنوان "المسرح التجريبى فى مصر تقليد للغرب" الموقف العربى. قبرص العدد ٣٥ السنة ١٩٨٨ ص ٥٢.
[٢] الدكتور كمال عيد – المرجع السابق ص ٣٠٨.

التجريب كشكل فنى ورؤيته جديدة لم يكتمل فى مصر إلا بعد هزيمة ١٩٧٦ لأن هذه الهزيمة سوف تؤثر على الأدب والفن والفكر: إن حرب حزيران بما حملته من مرارة الهزيمة والخيبة كان لابد أن تفرز رؤية جديدة وأن تعطى كتابات مغايرة كتابة عنيفة من الواقع الواقف موقف الرافض الغاضب[1].

فالتجريب يرتبط بالواقع وبمن يصنع هذا الواقع يقول عبد الكريم برشيد أن التجريب كتعبير فنى فكرى هو بالأساس محاكاة للتغير الواقعى اجتماعياً ونفسياً سياسياً وفكرياً ومن هنا يكون للتجريب الغربى معنى لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى يمكن حصرها فى الثورة السياسية والصناعية والدينية والفكرية[2]. فالتجريب إذن هو الموازى Parallele لسلسلة الثورات والمتغيرات التى تشهدها المجتمعات على جميع الأصعدة. لذا اعتبره عبدالكريم برشيد بمثابة ثورة فى العالم الغربى تساير ثورات أخرى فى الميدان السياسى والصناعى

---

[1] عبد الكريم برشيد "كتاباتك المسرحية بين التأسيس والتجريب" أنوال الثقافى المغربية العدد ٢٩٨ السنة ١٩٨٧ ص ١.

[2] عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب" كتاب فى مسرح السيد حافظ ج١ مكتبة مدبولى - ص ٧٤.

والديني والفكرى، والحقيقة أننا عندما نتكلم عن التجريب في العالم الغربي يمكن أن ننظر إليه من زاويتين تطور الفكر الغربي من جهة والحرب العالمية الثانية من جهة أخرى، إن أهم فكرة يقوم عليها الفكر الغربي هي تمجيد حرية الإنسان على المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادى فالإنسان حر في التفكير وفي التغيير والملكية هذه الحرية ستجعل الإنسان الغربي يطرق كل الأبواب في كل المجالات دون الخوف من أي رادع ديني أو أخلاقي مستنداً على الشعارات التي رفعتها الثورة الفرنسية، من جهة أخرى أن هذا الفكر خاصة بعد الثورة الصناعية الكبرى أصبح ينظر للإنسان كوحدة بيولوجية ومن ثم كوحدة إنتاجية، مما يعني غض النظر عن الجانب الروحي في الإنسان (قتل الإنسان)، هذا المنطق الذي ساد التفكير الغربي أنعكس سلبياً على الإنسان، فتمجيد الحرية أدى إلى انهيار الأخلاق والنزول بالإنسان إلى مستوى البهيمية في كثير من تصرفاته، وإلى تفكك الأسرة... وقد عملت الحرب العالمية الثانية على تعميق هذه التناقضات فانتاب الإنسان الغربي موجه من الشك عبر عنها بمجموعة من الأسئلة: من

أنـا؟ مـا قيمتـى فـى هـذا الوجـود؟... فالأزمـة إذن وجوديـة ميتافزيقيـة "أمـا الانـهزام الغربـى فهو انـهزام وجودى متـافيزيقى انـهزام الإنسـان أمـام صمت الكروان وانغلاقـه وعبثـه[1]" فـلا شـئ حقيقى سوى العبث والضياع، موجـة الضيـاع والقلـق هذه عبر عنهـا الفنـان الغربـى المسـرحى بدخولـه التجريـب (يونيسـكو ويكيت) كحوار متواصل بين المبدع والجمهور[2] الإنسان العربـى لـم يعرف أزمـة وجوديـة ولا ميتافزيقيـة. لـم تتفكك أسـرته ولـن تنهـار أخلاقـه ولـم يعـرف ثـورة صـناعية وإنمـا عـرف هزيمـة عسكرية أمام عدو متغطرس بجنون القوة، ولدت لديه نوعاً من التعقيد الـذهنى والإحبـاط النفسـى والشك فـى مصداقيـة الأنظمـة السياسـية التـى تـتحكم فـى رقـاب النـاس، فـرفض كـل الحلـول الاقتصـادية والسياسـية والاجتماعيـة التـى لـم تجلـب إلا الخـراب والـهزيمـة، هـذا الـرفض للواقـع المصـرى سـيمتد بتـأثيره ليشـمل الجانب الفنى والفكرى والثقافى فى حياة الإنسان المصرى حتـى كانـت هزيمـة ١٩٦٧ التـى أبانـت عن إفـلاس الـهياكل السـائدة

[1] المرجع السابق – ص ٨٠.
[2] الدكتور كمال عيد "الدراما الاشتراكية دراسة لانبثاقها وتطورها فى مصر" الطبيعة١ الهيئة القومية للبحث العلمى – ليبيا ص ٣٠٨.

فى المجتمع العربى وبذلك صار التفكير جاداً فى خلق هوية متميزة للمسرح العربى[1]. فالتجريب فى مصر لم يأت نتيجة مخاض فكرى أو نتيجة تجديد حاصل فى بنيات المجتمع الاقتصادية والسياسية والفكرية انعكس على الجانب الفنى فقط وإنما جاء كذلك نتيجة لعدة عوامل لأخرى فهو من جهة تقليد للغرب، ومن جهة أخرى نتيجة انهزام عسكرى حضارى سياسى وتاريخى، فدخول الإنسان العربى المصرى كان متزامناً مع دخول الإنسان العربى عهد الهزيمة، فهل استطاع التجريب أن يكسر ما كان سائداً؟ وهل استطاع أن يؤسس رؤية جديدة للانسان والعالم والفن؟ ما هى خصائصه الفنية والتقنية؟ وهل استطاعت الجماهير أن تتفاعل مع هذا الشكل المسرحى أم ظل هذا العمل غريباً عن الإنسان المصرى؟ وأخيراً هل يمكن الحديث حقاً عن وجود التخريب أم أنه مجرد مغالطة ولعب بالمصطلحات؟

إن هذه الأسئلة لا يمكن الإجابة عليها إلا من خلال

[1] مصطفى رمضانى "نحو تأسيس كتابة عربية مغايرة" مجلة التأسيس المغربية العدد ١ السنة ١٩٨٤ ص ٥٩.

الوقوف عند أهم الأعمال التجريبية التى عرفتها الساحة المصرية وكذا الوقوف عند النقاد وملاحظاتهم، فبغير هذه العملية لا يمكن أن نصدر حكماً موضوعياً ونزيها فى حق هذا الفن والعاملين فيه، وحتى لا نظلم التجريب كشكل مسرحى جديد يجب ألا نغفل العامل الزمنى، إذ أن هذا الشكل المسرحى إذا ما قيس زمنياً فإنه لا يزال فتياً مما يعنى قلة الأعمال التجريبية كماً ونوعاً، فأول عمل تجريبى بالمعنى الأعلى للكلمة يرجع إلى سنة ١٩٧٠ – وإن كانت هناك إرهاصات أولى فإنها لم ترق إلى مستوى التجريب – ولسنا نبالغ إذا قلنا إن التجريب فى مصر طيلة السبعينات ظل مقروناً باسم السيد حافظ لمساهماته الكبيرة ولوضوح رؤيته التجريبية من خلال رصد بعض الأعمال التجريبية فى مصر وقفت عند حقيقة ثابتة وهى أن المبدع لم يدخل التجريب لخلق شكل مسرحى جديد فقط، وإنما استجابة لحالة الواقع المصرى المتردى كذلك، منطقياً يعنى الاستجابة لحالة الجمهور الذى لم يكن فى مستوى تفهم وتقبل هذا النمط الجديد نظراً لتفشى الجهل والأمية وعدم إدراكه لذاته... إن التجريب الفنى والفكرى بابه

موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع، إنـه رؤيـة مغـايرة وأدوات فنيـة جديـدة لواقـع لا يريـد أن يكـون جديـداً أو مغايراً[1].

وقد أدى هذا الموضوع إلى شرخ وهوة عميقين بل إلـى قطيعـة طويلـة وحـادة بـين طرفـى المعادلـة المسرحية، وغيـاب الجمهـور معنـاه قتـل المسـرح "لا أشـمل بكلامـى هـذا جمهـور المثقفين لأن هؤلاء ظلوا ملازمين ومتـابعين للحركـة المسرحية فى مدها وجزرها" وإنما أقصد بذلك الطبقة العريضة من الشعب التـى انجـرت وراء المسرح التجـارى والتـى لـم يكـن ارتباطـها بـه محض الصدفة بـل بقـرار سياسـى كمـا يقـول السيد حـافظ "لقد تحول الجمهور من صفوف المسرح الجاد إلى المسرح التجـارى بقرار سياسى غير معلن يهدف إلى تجهيل الجمهور وبعده عن موقفه الوطنى[2].

---

[1] عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس فى مسرح السيد حافظ" مكتبة مدبولى ص ٧٤.
[2] السيد حافظ – حوار مع السيد حافظ – الرسالة الكويتية العدد غير معروف السنة ١٩٨٥ ص ص ٤٠.

وهناك سبب آخر أدى إلى تخلخل العلاقة الحميمية بين المبدع والجمهور وتدميرها فى كثير من الأحيان ويتمثل فى جهل بعض الفنانين – ولا أقول الكل– بخصوصية الجمهور المصرى (تكونيه النفسى – الاجتماعى...) إذ عمل هؤلاء على مخاطبة الجمهور من أبراج عاجية بلغة جديدة لا يفهمها، فكان التجريب من هذه الناحية عملاً تعسفياً لم يألفه الجمهور بسهولة ولم يرتح له بسرعة " فكان أن صارت بعض الأعمال غريبة عن الجمهور... ويذكر حادثة طريقة تؤكد رأيه أثناء عرض مسرحية كليوباترا – مسرحية شعرية – أن سيدة من حى شعبى ترتدى ملاية لف كانت تجلس فى الصف الأول عندما سمعت أول جملة فى المسرحية انتفضت واقفة وهى تزعق يا لهوى... دى مش عربى. وهذا يوضح إلى أى حد يمكن أن تصبح بعض التجارب غريبة عن الجماهير العادية ومن العبث إخراجها لهم[١].

لكن هذا لا يعنى أن الأعمال التجريبية التى عرفتها

---

[١] جمال الجمل "المسرح التجريبى فى مصر تقليد للغرب" فى ندوة لمسرحيين مصريين الموقف العربى العدد ٣١٥ السنة ١٩٨٨ ص ٥٢.

الساحة المصرية فى السبعينات ظلت بعيدة، فلسنا نبالغ إذا قلنا إن الفنان التجريبى ارتبط بالجمهور أكثر مما كان معروفاً من ذى قبل "فالمسرح التجريبى أولاً وقبل كل شئ نشأ على يد الهواة، وقد أجمع الباحثون والدارسون على الإشادة بدورهم فى الحفاظ على الطابع الإبداعى والرسولى للمسرح لأنهم رفضوا إطلاق الاتجاه بالمسرح نحو الارتزاق" رعاية هؤلاء للمسرح (التجريبى) جعله يعانق الجمهور بأحلامه وآلامه يذكره بحاضره، يرسم له آفاق المستقبل ثم يدعوه إلى الثورة والتمرد (الإيجابى) ويفضح أمامه عورة المجتمع والحكام والخونة ويطرح أمامه القضايا الوطنية والقومية والعالمية ويدعوه إلى أن يتخذ منها موقفاً، لقد كانت كتابة رفض: ترفض المهادنة والاستسلام بل كانت دعوة مستمرة للتحريض والاستفزاز. ولا يخفى علينا أن التجريب عاصر ثلاثة أحداث مهمة فى مصر منها نكسة ١٩٧٦ التى يقول عنها عبد الكريم برشيد إن نكسة ١٩٦٧ وما حملته من مرارة الهزيمة والخيبة كان لابد أن تفرز رؤية جديدة وأن تعطى كتابة مغايرة، كتابة عنيفة

تقف من الواقع موقف الرفض الغاضب[1]، وحرب أكتوبر التى أعادت للإنسان المصرى والعربى الثقة فى النفس والأمل فى المستقبل والكرامة وأكدت أن الإنسان العربى قادر على صنع المستقبل إذا ما توفرت له الإمكانيات، فكان لهذه الحرب تأثير ايجابى على الحياة الفنية والفكرية، لكن هذا التأثير سرعان ما تلاشى وتبدد مع ضباب الخيانة والاستسلام، ابتداءً من مفاوضات الخيمة بالكيلومتر ١٠١ وانتهاء بمعاهدة اصطبل داود التى حطمت ثمار أكتوبر وما صاحب ذلك من مقاطعة عربية للنظام الساداتى، وقوانين استثنائية إضافة إلى شبح الانفتاح الذى دمر الأخلاق والإنسان والاقتصاد... ولنذكر من جديد: هزيمة ٦٧ الانتفاضة الطلابية ١٩٧٢، أحداث ١٧، ١٨ يناير ١٩٧٧، صلح كامب ديفيد، سياسة الانفتاح الاقتصادى ٧٤ مظاهرات أول يناير ٧٥ ترسانة القوانين الاستثنائية كقانونى حماية القيم من العيب وحماية الجبهة الداخلية، استحداث نظام المدعى الاشتراكى فى التشريع

---

[1] عبد الكريم برشيد "كتاباتنا المسرحية بين التجريب والتأسيس" أنوال الثقافى المغرب العدد ٢٩٨ السنة ١٩٨٧ ص ٦.

المصرى...[1]

إن هذه الخريطة التى طبعت التاريخ العربى المصرى انعكست على المسرح التجريبى الذى وقف منها موقف الرفض والصدام فى حين تقبلها المسرح التجارى فكان أن ظلت الرؤية السياسة وخاصة قضية الديمقراطية هى المحور الذى تدور حوله كل الكتابات التجريبية، لقد كان أكثر القضايا التى أولاها جيل السبعينات كما رأينا هى قضية الحرية السياسية وكرامة الإنسان المصرى فى مجتمع يفتقد التقاليد الطبيعية للعلاقة بين الحاكم والمحكوم"[2]

فقد ظل المسرح التجريبى مفتوحاً للجماهير كاشفاً عن عورة المجتمع ونظام السادات، مقاوماً السقوط والاستسلام والتطبيع من خلال غسل دماغ الجمهور من العفونة التى حاول النظام ترسيخها فى عقل الإنسان المصرى بالتوعية والتحريض والتنوير وهذا ما نلمسه بشكل واضح فى مسرح السيد حافظ (أبوذر الغفارى، حكاية الفلاح عبد المطيع...) كما

---

[1] مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٦٧.
[2] مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٦٧.

عمل على تعرية الواقع اللاديمقراطى رافضاً مصادرة الفكر والتعبير والاعتقاد فأصبح التجريب بحثاً متواصلاً لرصد الظاهر السلبية فى المجتمع معبراً عن روح الشعب ومدافعاً عن قضاياه القومية والوطنية، هذه الخاصية هى التى ميزت المسرح السبعينى ككل. والمسرح التجريبى بصفة خاصة من المراحل السابقة وهذا ما أكده مصطفى عبد الغنى ففى الوقت الذى غلبت فيه الرؤية الاجتماعية والوطنية فى الستينات غلبت فيه الرؤية السياسية فى السبعينات.

هذه الرؤية السياسية التى تحدث عنها مصطفى عبد الغنى كان من المفروض أن تمتد إلى الجانب الفنى، ذلك أن السؤال الذى ظل يراود المبدع هو كيف يصوغ هذه الرؤية السياسية فى قالب فنى جديد يتجاوز القيود × لن هذه الكتابة من جهة أخرى هى كتابة تأسيس لمسرح عربى، لقد سبق وأن أكدنا إلى أن التجريب كشكل مسرحى جديد جاء ثورة على المسرح التقليدى الذى لم يستطع أن يماشى الواقع الجديد، ولإنجاح هذه الثورة فإنه قد استجاب للدعوة العلمية خاصة

العلوم التجريبية القائمة على التجريب المخبرى، فكانت الأعمال التجريبية تقدم فى حدود ضيقة أو أمام جمهور معين (مثقفون.. أساتذة جامعات.. دارسون.. باحثون...) قبل عرضها أمام الجمهور، فلا يخرج المبدع جنينه للوجود إلا بعد أن يتأكد من اكتمال أعضائه، ولعل أهم جانب كان يركز عليه هو الجانب الفنى.

ولما كان التجريب حركة تأسيس وتأصيل لمسرح عربى تنتقى فيه أشكال البناء التقليدية (العربية)، كان لابد وأن يبحث المبدع عن أشكال أخرى تنبثق من الجماهير وتتحدث عنها، فبدأ التفكير فى إعادة النظر فى الصيغ التى تسربت إلينا من الغرب والشك فى مصداقيتها بل ورفضها.. وعلة ذلك عند هؤلاء أن الخطاب المسرحى يملك دائماً حق تجديد أدواته وتقنياته تبعاً لتغير البيئة الزمانية والمكانية.

وإذا وقفنا عند المسرح فى السبعينات تلاحظ أن هذه المواقف ظهرت بشكل كبير فى المسرح التجريبى الذى رفض كتابه أن يأتوا بنصوص مسرحية وفق نماذج عربية فسعوا إلى التمرد على الشكل الدرامى القديم والتحرر من القيود الأرسطية

التــى كانــت تقيــد حركــة الفنــان المســرحى، فــلا قدســية إذن للوحـدات الـثلاث (الزمـان، المكـان، الحـدث) ولا قدسـية كـذلك لثلاثيـة الخـط المسرحى (بدايـة – وسط – نـهايـة) الفصل بـين الأنــواع المســرحية مــن تراجيــديا وكوميــديا.. فتشــابكت هــذه الأنـواع، وكـان المسرح عبـارة عن فسيفسـاء تجمعت فيـه كـل الألـوان المسـرحية أمـلاً فـى خلـق شـئ جديـد يؤصـل المسـرح ويعربه " فالفنان حر فى الحركـة يحب كل الأشكال التـى تخطـر علــى بالــه. لأن المســرح أولاً وقبـل كـل شــئ خطـاب، وتوصـيل الخطـاب يـتم عبـر أشـكال مختلفـة ومتنوعـة، فلابـد إذن مـن التعـرض لهـا بـل وابتكـار أخـرى غيـر معروفـة، وإلا مـا معنــى الإبداع إذا لم يكن هناك خلق ومغامرة... كما يبدو هذا الجموح فــى تحطـيم عناصــر الشـكل المركــب واتســاق اللغــة الواحــدة والقوالـب التقليديــة والشخصـيات والحـوار إلــى غيـر ذلـك مـن المفاهيم التقليدية"[1]

وليس عيباً أن نجد الفنان التجريبى فى السبعينات يمزج بين كل هذا الخليط فقد سبقه ذلك العلماء التجريبيون

[1] مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٦٧.

خاصة علماء النبات، الذين كانوا يمزجون أو (يفلحون) بين الفروع المختلفة فأعطتهم التجربة كائناً نباتياً جديداً لم يكن له وجود من ذى قبل.

لجأ الفنان التجريبى دائماً إلى إطار الثورة على القديم (المسرح التقليدى) إلى التراث لأنه وجد فيه الوعاء الحقيقى للقومية العربية، الذى يمتزج فيه الماضى والحاضر والمستقبل ويحدد رؤية الإنسان العربى وعقله ووجدانه بأبعاده الاجتماعية والثقافية، فاستلهم المبدع التاريخ والأساطير والحكايات والرموز وغير ذلك، كما هو الشأن عند السيد حافظ (ظهور واختفاء أبى ذر، حكاية الفلاح عبد المطيع...) حيث نلاحظ تمرداً واضحاً على الأساليب الواقعية والطبيعية ليس هروباً من الرقابة التى كانت تشد الخناق على المبدعين وإنما غيرة على القومية العربية المفقودة، فعمل المبدعون على تحديد مواقع التراث من التحولات القومية والمحلية اجتماعياً وثقافياً وسياسياً.

الفصل الثانى

موقع السيد حافظ
داخل المسرحية التجريبية

للبيئـة الزمكانيـة دور خطيـر فـى خلـق وتوجيـه الإنسـان المبدع، فالزمن تراكمات الماضى وترسبات الحاضر، والمكان بما يحمله من تجليات الحاضر فالحاضر غرس الماضى. والمستقبل يجنـى الحاضر: إنـها دورة زراعيـة خصبة مستمرة مؤثرة ومتـأثرة بيئيـة مكانيـة أمدتها بشحنات أسمنتية ومواد عضوية، لـذا فإن الحديث عن السيد حافظ هو فى الحقيقة حديث عن تـاريخ مصر وحضـارتها فـى الحاضر والماضـى فـى إطارها الإقليمـى ومحيطها العربى (زمان + مكان + إنسان).

فالسيد حافظ شأنه شأن أبناء مصر ورث حضـارة عريقـة وهو ابن لأمة عظيمة وسمت التاريخ بميسمها فورث عنـها العالم والفكر والفن كما ورث عنـها الكرامـة والمجد والأرض، فغاظـه أن تضيع الأمانـة ويسقط صرح الأجداد، فوقف مـن شبح الهزيمـة الأسود رافضاً ساخطاً فـى وجـه عالم الظلم والقهر... يقول سعد أردش "إن هذا الكاتب ينتمى إلى جيل عاش حياته ويعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والضيق من كل مـا كـان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حاربت من أجل الخلاص منـه أجيال ١٩١٩

، ١٩٤٦ وما قمت من أجله ثورة ١٩٥٢ وما تلاها"[١].

لقد ربط السيد حافظ مصيره بمصر فعاش أحلامها وانتصاراتها وفرح بها، وعاش انتكاساتها وانهزاماتها فرفضها، رفض أسبابها ومسببيها: قال لا للهزيمة، لا لأسباب الهزيمة، لا للواقع اللاديمقراطى، لا لضياع فلسطين، لا للاعتراف بالعدو، لا للحلول الاستسلامية... فامتدت هذه (اللا) لتشمل كل شئ عند السيد حافظ من الواقع إلى الفن.

إن جيل السيد حافظ هو جيل المعاناة والإحباط، هذه المعاناة كانت تضرب بجذورها فى كل الاتجاهات سياسياً وثقافياً واجتماعياً، فعلى المستوى السياسى ستترك مجموع الأحداث الخطيرة التى عرفتها مصر بدءً من نكسة ١٩٦٧ مروراً بإجهاض نصر أكتوبر، وكامب ديفيد والانفتاح الاقتصادى، والقوانين الاستثنائية، أثراً خطيراً فى نفس المواطن، فقد نتج عن تلك الأحداث تخلخل فى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية وترتب عن سياسة الانفتاح الاقتصادى بروز طبقة برجوازية سيطرت على المواقع الحساسة فى هرم السلطة وعلى اقتصاد البلاد، فى

[١] مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٧٦.

حين ظلت الغالبية العظمى من أبناء الشعب، تعانى مرارة الحرمان فى حق العمل والتعليم والصحة... فانتشرت البطالة والرشوة وارتفعت الضرائب وكثرت المخدرات وغيرها من السموم التى تؤكد على فساد المجتمع.

أما على المستوى الثقافى فإن البرنامج الذى انتهجته الدولة فى هذا المجال كان يتماشى وتوجهها السياسى والاقتصادى، فكان أن انحدر المستوى الثقافى انحداراً رهيباً نتيجة الحجر المفروض على الكتاب من جهة، وبروز الثقافة التجارية كثمرة للواقع الانفتاحى من جهة ثانية، فكان على المبدعين الذين حملوا على عاتقهم رسالة المسرح بنية الحجر المفروض على الكتاب من جهة، وبروز الثقافة التجارية كثمرة للواقع الانفتاحى من جهة ثانية، فكان على المبدعين الذين حملوا على عاتقهم رسالة المسرح بنية وإخلاص إما مواجهة الثقافة الانفتاحية أو الكف عن الكتابة، فى حين فضل البعض الأخر مغادرة البلاد حاملاً قضية وطنه وأمته فى كفه مفضلاً المنفى والنضال على حياة الذلة ومنع الفكر... وذلك كان خط السيد حافظ – أنا من بقى داخل البلاد فقد مورس عليه الحصار فظل مهمشاً بسبب

البعد عن مراكز السلطة الثقافية والسياسية المحتكرة من نخبة معينة متمركزة فى مدينة واحدة هى القاهرة، وهذا الوضع أفرز حالة من الرفض ظهرت بشكل كبير فى ميدان المسرح خاصة عند السيد حافظ.

فإذا كان جيل كاتبنا قد كُتب عليه أن يكون كبش الفداء الذى يدفع الثمن غالياً من لحمه ودمه بسبب هذه السياسة العرجاء التى انتهجها النظام والتى كانت سبباً فى سلسلة الهزائم العسكرية والحضارية، فإنه فضل أن يكون الصخرة الصلبة التى تتكسر عليها كل المحاولات المحمومة المضادة لإرادة الجماهير، فأطلق صرخته التاريخية ضد الواقع المريض بسياسته وثقافته وفنه... لأنه رفض أن يرى أبناء شعب يسقطون فى مستنقع الهزيمة.

ولما كان من الصعب دراسة النص المسرحى سواء عند السيد حافظ أو غيره بمعزل عن الواقع الذى ظهر فيه (لا أغفل هنا الجانب الإبداعى عند الكاتب) أعنى الواقع السياسى والثقافى، ونحن نعلم أن هذا الواقع كان يسير فى اتجاه معاكس لإرادة الإنسان والفن، كان لابد أن نجد عنده – السيد حافظ –

نصاً لا كالنصوص: نصاً كله ثورة وتمرد لأن صاحبه منذ البداية حدد موقفه وموقعه، فهو رافض للواقع السياسى الاقتصادى والاجتماعى منحاز للفقراء والكادحين ضد المعتقلات والحجر على الفكر (أبو ذر الغفارى، حكاية الفلاح عبد المطيع...) ومن جهة ثانية ساخط على القواعد البالية لأنها ترسم اتجاهاً واحداً للإبداع، وهذا الاتجاه عنده يقتل الابتكار والخلق، فاحتضن الشكل التجريبى وتبناه، لكن كيف دخل مجال التجريب؟ ما الذى يميز رؤيته الفنية والفكرية؟

إن دخول السيد حافظ مجال التجريب كان دخولاً شرعياً، ذلك أن حالة الجمود الذى وقعت فيه الثورة الناصرية ولدت نوعاً من اليأس والغضب الداخلى اللذين انفجرا بشكل عفوى مع هزيمة ١٩٦٧. هذه الثورة (الثورة الناصرية) جاءت لتحرير الإنسان المصرى والعربى مما يثقل كاهله وتحقيق الأهداف التى حاربت من أجلها الأجيال السابقة، فطرحت المبادئ الستة للثورة، فتعلق بها الإنسان وكان لهذه المبادئ أثر كبير على الحياة السياسية والثقافية، لكن هذه الثورة وقعت فى مستنقع الجمود نتيجة البيروقراطية والانتهازية والوصولية.. ففقدت الجماهير الثقة فيها

ناهيك عن عدم التطبيق الفعلى للمبادئ الستة سواء من طرف الحاكم أو من طرف المحكوم، فكان نتيجة ذلك هزيمة ١٩٦٧ التى أجهضت حلم الجماهير فى الثورة فعم اليأس والإحباط والقنوط. فما أشبه هذه اللحظات بتلك الفترة الحزينة التى اجتاحت أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية والتى كانت وراء موجة العبث.. هذا الغبن ازداد عمقاً.

خلال السبعينات تحت رحمة الانفتاح الاقتصادى والقوانين الاستثنائية وغير ذلك من القوانين التعسفية كما سبق وأن أشرنا هذا الوضع المشين أجج نار الغضب فى صدر الإنسان المصرى الذى خرج متظاهراً ساخطاً متمرداً فى كتاباته وتفكيره، وإذا عدنا إلى السيد حافظ فإننا نجده لا يشكل استثناء عن هذه القاعدة، من هنا فالتجريب لديه يشكل نوعاً من الرفض، لكن هذا الرفض لم يكن عبثاً كما هو الشأن فى الغرب أو بدون هدف. إنما هو متولد عن حاجات داخلية وعن أسس موضوعية توجب التغيير لا فى المجال الثقافى فحسب، والتجريب عنده شمل الكتابة وأدوات الكتابة والرؤية... وإلا لم يكن ليستحق لقب الثورة، لأن الثورة تغير جذرى لكل شئ، تناولت هذه الكتابة

موضوعياً قضايا إنسانية مثل علاقة الحاكم والمحكوم (حكاية الفلاح عبد المطيع) وحقوق الإنسان والقضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (أبو ذر الغفارى – مدينة الزعفران...) وجمالياً حطمت قواعد المسرح البالية من أرسطو إلى بريخت، وهذا ما يظهر بشكل واضح فى كتابات السيد حافظ، فما هى ملامح الكتابة عند السيد حافظ جمالياً وفكريا؟ وما هو موقعه داخل الحركة التجريبية فى مصر ككل؟

إن الحياة لم تعد بسيطة هادئة هدوء الإنسان فى القرن السادس عشر أو السابع عشر، فإذا كانت الحياة فى ما مضى تتحرك بمتتالية حسابية فإنها اليوم تتحرك بمتتالية هندسية، وكلما ازدادت الحياة سرعة إلا وازدادت حركة وتولدت حرارة أكثر، فعالم اليوم كثير التناقض والتعقيد سريع الحركة والجديد بين اليوم والغد يمكن أن تتغير خريطة العالم، يمكن أن تنشب حرب، يمكن اكتشاف سر خطير.. والإنسان يزداد قلقاً وخوفاً وسرعة فى تفكيره وتمرده وغضبه لأنه يعيش عصر القلق، لا أريد بهذا استحضار معارفى وإنما أريد أن أؤكد أنه من السخافة والسذاجة أن نجد كاتباً اليوم يكتب بنفس الطريقة التى كتب بها فنان أو

مبدع فى القرن السادس عشر أو السابع عشر، فإذا كان موليير قد كتب مثلاً البخيل فى القرن السابع عشر فإنها تتلاءم قالباً ومضموناً مع حركية الحياة وبساطة الفكرة، أما أن نخضع مشاكل اليوم أو مواضيع الساعة لمقالب الأمس فإنه من العسف بمكان، فهل يعقل أن يسافر إنسان اليوم على سفينة شراعية لعبور الأطلسى متحملاً المخاطر والتعب لقضاء حاجته فى أمريكا وهو يجد أمامه السفن ذات المحركات الضخمة والطائرات العملاقة؟ فإذا كان هذا لا يعقل فكيف يعقل الأول؟ كان كاتبنا أكثر إدراكاً لهذه الحقيقة، فعمل على تجاوز الموروث والسائد، لكن عملية التخطى هذه لا يمكن أن تتم إلا عبر ثنائية الهدم.

والبناء : هدم التقليدى وتأسيس الآخر مكانه، وتماشياً مع النمو الطبيعى فإن العملية لابد وأن تمر عبر عدة مراحل من أجل الوصول إلى الصيغة النهائية الكاملة، لذا فإن البناء الفنى عند السيد حافظ يختلف من مسرحية إلى أخرى، إن إحساس الكاتب بأنه يحمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مغايرة وفى انتظار أن يعثر عليها فلابد من حيث يجب البدء أى من هدم المسرح فى شكله التقليدى وذلك ما فعل، قد يكون هذا الهدم

فوضوياً فى البداية لأنه لم يعط البديل الفكرى الفنى ولكنه عدم ضرورى أولاً لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية، وثانياً لتوكيد الشعور بالحاجة إلى مسرح آخر بعد هذا نسأل ما هى ملامح الكتابة التجريبية عند السيد حافظ.[1]

إن الهدم معناه تدمير الشئ وإزالته من مكانه لإقامة الآخر بدلاً عنه، وهذا لا يعنى أنه يشمل جزءً دون الآخر، حتى وإن كان الهدف من عملية الهدم هو إزالة الجزء دون الكل فحتماً سيتصدع الجانب الآخر وينهار نتيجة التزابط وتماسك أعضائه وهذه حقيقة كل بناء مرصوص متماسك، وفى حالة عدم سقوطه – أى الجزء الآخر – فإنه لن ينجو من عملية الترميم، والبناء المسرحى لا يختلف فى هذا البناء المعمارى. فهو كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى.

قولنا هذا يقضى بنا إلى أن عملية التجديد عند السيد حافظ شملت كل البناء بدءً من الوحدات الثلاث أزمان – مكان – حدث) واللغة وما إلى ذلك... لا أجمع النقاد على نعت عمله بأنه ثورة باعتبار أن الثورة تغير جذرى لكل الأدوات الفاسدة، وذلك حقيقة كل

---

[1] عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس"كتاب السيد حافظ ص ٨٥.

الثورات سواء كانت ثقافية فكرية أو سياسية، وحتى لا تقع حركته التجريبية فى مستنقع الجمود والركون فإنه لم يحصرها فى كيان خاص لا يسمح بالتجديد وهذا ما ذهب إليه كذلك عبد الكريم برشيد يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لها بناؤها الدرامى الخاص فهو فى كل إبداع جديد يجرب شكلاً جديداً[١].

ولما كانت الثورة فنية بالدرجة الأولى فإن أهم ما شملته هو جانب الشكل، ولعل أول ما يثير انتباهنا بالدرجة الأولى، هو أن السيد حافظ لا يحترم قانون افصل بين الأنواع المسرحية من تراجيديا وكوميديا.

وملحمه و... بل إن هذه الأشكال تكاد تختلط فيما بينها لتعطى عملاً من نوع خاص يختلط فيه الضحك بالبكاء والفرح بالحزن (حكاية الفلاح عبد المطيع.. ستة رجال فى معتقل ب٥٠٠ شمال حيفا وهذا الخلط هو الذى أعطى للعمل الفنى طابعه الإبداعى والتجريبى القائم على المغامرة العلمية المخبرية، كما لا يحترم قانون تقسيم النص المسرحى إلى ثلاثة أو أربعة فصول، بل يستحضر تقنيات جديدة بأنه دائماً يعيد النظر فى الصيغة التى

---

[١] عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس"كتاب السيد حافظ ص ٨٥.

تسربت إلينا من الغرب ففى حبيبتى أميرة السينما يقسم النص إلى لقطة أولى ولقطة ثانية أو إلى عدة جسور كما فى ستة رجال فى السيد حافظ ٥٠٠ شمال حيفا أو إلى ثلاثة حدود...

أما إذا انتقلنا إلى الوحدات الثلاث فإنها ستنال أكبر ضربة على يد السيد حافظ، فهو لم يتناول الزمان والمكان كما طرحا من قبل، بل يقدمهما فى صورة غريبة وغير واقعية وغير منطقية فى نفس الوقت، فمثلاً فى مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى ويقدم الزمان كالتالى، أيام العصر الذرى الحجرى البرونزى الملامح فى القرن الفوضوى. فعن أى زمان يتحدث السيد حافظ؟ إن هذا الزمان لا وجود له فى دنيا الواقع على ما يبدو لأن الإنسانية لم تعرف قط فى تاريخها عصراً حجرياً ذرياً برونزياً وإنما عرفت عصراً حجرياً ثم بعد آلاف السنين عصراً برونزياً وبعد عدة قرون عصراً ذرياً، ولكن بالرغم من ذلك فإن هذا العصر موجود وبالتأكيد إنه عصرنا الذى نعيش فيه، عصر الفوضى والرعب النووى والحروب وقانون الغاب، إنه موجود فى ذهن القارئ.

إن هذا الجمع بين هذه المتضادات هو فى الحقيقة جمع لتناقضات هذا العصر المتقدم تكنولوجياً المتخلف حضارياً (حجرياً)

فى قيمه، فى طغيان المادة عليه، وغياب المبادئ الإنسانية، أما فى الحانة الشاحبة... فالزمن يقدمه كالتالى:

بعد أحداث ٥ يونيو الفترة الأخيرة من القرن العشرين، الفقرة التى تبدأ الشمس فى الاستغراق والظلام بزحف، إن هذا التحديد الزمانى لا يكاد يختلف عن التحديد الزمانى السابق إلا فى كون الثانى خاصاً بالزمن العربى (بعد هزيمة ١٩٦٧): إذ يطرح من خلاله نفس المعنى الذى نشده فى الأول (انهيار المبادئ الإنسانية وسيادة قانون الغاب إلا أنه فى بعض الأعمال وبخاصة فى "ظهور واختفاء أبو ذر" فإن الزمن لا وجود له إلا فى عالم الخيال.

أما إذا تأملنا تعامل الكاتب مع المكان فإنه لا يختلف فى ذلك عن الزمان يقول عبد الكريم برشيد "أما المكان فى مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خاص مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد، وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم إنه المكان خارج الجغرافية"[١]. ففى "ظهور واختفاء أبى ذر" فالمكان لا وجود له فى الحقيقة على الكرة الأرضية ولكن بالنسبة للكاتب ليس مهما المكان بقدر ما هو مهم ما يجرى داخل هذا المكان سواء كان

[١] عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس" كتاب فى مسرح السيد حافظ عن مكتبة مدبولى ص ٨٦.

متخيلاً أو واقعياً، وما يجرى داخل هذا المكان المتخيل فى أبى ذر، هو نفس ما يجرى فى دنيا الواقع فى مصر والمغرب وفى كل مكان من الوطن العربى وهذا ما ذهب إليه محمد مسكين لأن الزمان هو الإنسان وليس الأشياء وليس الأشياء لأنه المتعقل لهذا الزمان...[١] وما قاله محمد مسكين عن الزمان ينطبق كل الانطباق عن المكان لأنهما وجهان لعملة واحدة.

من جهة ثانية فإذا كان البناء الأرسطى يحافظ على وحدة الزمن باعتبارها عنصراً فعالاً يسهم فى السببية التى هى أساس الفعل (الحدث) فإن هذه الوحدة ستتكسر مع السيد حافظ باعتماده على تقنيات جديدة (الفلاش باك)، هذا (الفلاش باك) قد يكون عودة إلى الوراء فى شكل ذاكرة استعادية أو إلى الأمام لرؤية المستقبل هذه التقنيات ستجعل الأبعاد الثلاثة تتداخل فيما بينها فى شكل نسيج محكم الحياكة، أنظر مثلاً هذا المقطع من مسرحية ستة رجال فى معتقل بـ/ ٥٠٠ شمال حيفا :

حسنين : (من أسفل يعود بالزمن إلى ما كان عليه فى المعسكر) نعم يا أفندم.

---

[١] محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية تصدر عن اتحاد كتاب المغرب العدد ٥ السنة ١٩٨٥.

حسين : روح البيت بالعربية.

حسنين : حاضر أفندم.. يا صباح الندى يا ست هانم.. مين ده.. آه طيب؟؟

حسين : حسنين.

حسنين : أفندم.

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر.

حسين : اسمع.

حسنين : حاضر.

حسين : لا.

حسنين : لا...

حسين : آه..

حسنين : آه..

حسين : ثلاث تيام أجازة.

حسنين : متشكر.

حسين : روح.

حسنين : حاضر

حسين : **تعالى.**

حسنين : **حاضر يا أفندم.**

حسين : **"لضباط التحقيقات" أفندم.**

رأفت : **دماغى بتوجعنى جداً عايز سجاير.**

الضابط : **(لحسين) اتفضل سيجارة يا أستاذ حسين (ينظر له) ما تعملش العباطة بتاعة لا وآه..**

من خلال هذا المقطع نلاحظ كيف ينتقل الكاتب من زمن إلى زمن من الحاضر إلى الماضى ومن الماضى إلى الحاضر بل نلاحظ كيف يتداخل الماضى والحاضر بطريقة فنية جد عالية، فهذا التداخل أو هذا التكسير فى الزمان هو الذى يميز الزمان عند السيد حافظ عن الزمان فى البناء الكلاسيكى. أما عن وحدة الحدث (الفعل) فإنها حقيقية ثابتة فى البناء المسرحى عند السيد حافظ فى كل أعماله، إلا إنها تختلف عما هو معروف فى البناء الكلاسيكى، لأن كاتبنا لا يخضع الحدث فى نموه التصاعدى للتراكم السببى أى تركيب حدث على حدث، كما أن عملية النمو فإنها تمر عنده عبر المراحل الثلاث المعروفة فى البناء التقليدى (بداية، وسط، نهاية) لأن الحياة حسب تصوره – وهو محق فى ذلك – لا تسير دائماً وفقاً

هذا القانون، بل إنه فى كثير من أعماله وبخاصة "ستة رجال فى معتقل بـ/ ٥٠٠ شمال حيفا" يرفض أن تكون نهاية الحدث انفراجاً للأزمة، لأنه يرى فى ذلك نوعاً من الكذب على القارئ فكيف نتحدث عن انفراج للأزمة، لأنه يرى فى ذلك نوعاً من الكذب على القارئ فكيف نتحدث عن انفراج للأزمة وهى لا تزال تخنق أنفاس المجتمع؟ من جهة ثانية فإن رصد نمو أو تصاعد الحديث يحتاج إلى الذكاء والفطنة، فمثلاً فى مسرحية "الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء" نلاحظ انتقال البطل من مستوى لآخر، ففى المستوى الأول يقتل البطل على يد الخونة وأعوان الاستعمار، أما فى المستوى الثانى فنجد البطل أكثر نضجاً ووعياً يجسد الحلم عملاً وفعلاً، أما فى المستوى الثالث فإن النضج يكتمل لدى البطل حيث أنه يتسلح ويخرج لمقاومة العدو[١]. فرصد هذا التطور يحتاج إلى ذهن وفطنة من لدن القارئ، ويؤكد من جهة أخرى الفكرة التى أشرنا لها سابقاً وهى أن السيد حافظ لا يخضع عمله للتراكم السببى لأن الحديث لم ينبن على الحديث الأول، والثالث لم ينبنى على الثانى، فانتقال البطل من مستوى لآخر إنما يعبر عن فكرة الإصرار والنضال والثورة

---

[١] إبراهيم عبد المجيد "مسرح السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى دراسة ضمن مسرحيتى أبى ذر الغفارى والحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغائب" ص٢٣٤.

المستمرة. وإدراك هذه الحقيقة يتطلب جمهوراً مثقفاً واعياً بحقيقة التجريب كشكل تعبيرى جديد يستجيب لواقع الحياة الجديدة.

أما لغة السيد حافظ، فهى لغة غاضبة شأن مسرحه المتمرد، من حيث التداخل بين النثر والشعر والفصحى والعامية، وهذه اللغة يغلب عليها الطابع الشعرى (عامى – فصيح) كما فى (أبى ذر وفى ستة رجال فى معتقل "ضياء...") والشاعرين فى هذه اللغة ليست نابعة عن الموسيقى الخارجية للفظ بقدر ما هى نابعة من الصورة الفكرية التى تبعثها، فهى موسيقى داخلية، وقد لجأ السيد حافظ إلى هذه اللغة لأنها تركز من جهة للواقع كما يتصوره هو. كذلك ترمز للعالم النفسى الذى يعيش فيه يقول ابن سينا كانت العرب تقول الشعر لأمرين: أحدهما ليؤثر فى النفس أمراً من الأمور تعذبه...

والثانى للعجب فقط[1]. هذه اللغة عند السيد حافظ تزداد حرارتها وواقعها فى النفس الإنسانية حين يوظفها للتعبير عن الغضب والسخط والحزن أى حين يفرغ فيها ذاته المشحونة بالألم والغضب، لأن الكاتب وهو يتأمل واقعاً عربياً مهزوماً لم يجد أمامه

---

[1] عبد الله محمد القدامى "كيف تتذوق قصيدة حديثة" مجلة فصول المصرية العدد ٤ المجلد ٤ السنة ١٩٨٤ ص ٩٧.

إلا الشعر يفرغ فيه أنينه وغضبه، لأن الشعر يحضر فيه التراث والأسطورة والخيال والشعبى.. وإذا قلنا التراث فمعناه ارتباط الإنسان بذاته وبتاريخه وهويته لأن التراث يحمل ألوان الماضى التى أضحت اليوم ذات دلائل وعلامات وتأثيرات فى الحياة الاجتماعية والسياسية، من هنا فهو تعبير عن وجود الأمة وتاريخها.

أما إذا نظرنا للغة السيد حافظ من زاوية أخرى (من حيث هى فصحى أو عامية) نجد أن هذين المستويين يتداخلان فى كل أعماله لدرجة أنه فى إحدى مسرحياته وضع فى العنوان الواحد الفصحى والعامية، نفس الشئ تكرر فى مسرحية "علمونا أن نموت فتعلمنا أن نحيا" حيث وضع الفصل الأول بالفصحى بينما التالى بالعامية وكذلك فى "الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب" حيث نجد فى المجموعة الثانية اللغة بالفصحى بينما فى المجموعة الأولى نجد العامية، وإذا حاولنا أن نجد تفسيراً لهذه الظاهرة فى مسرحية كاتبنا.

لا يسعنا إلا أن نسلم بأن مرحلة هدم القديم هى التى فرضت عليه هذا النوع من الكتابة لأنه بعد ذلك سيبدأ مرحلة البناء أو التأسيس.

تلك هى أهم التغييرات التى أحدثها السيد حافظ فى البناء الكلاسيكى الذى رشحه لأن يكون رائداً للعمل التجريبى فى الميدان المسرح، وحتى لا نكون متسرعين فى حكمنا هذا يجب علينا الوقوف فى عجالة عند مساهمات السيد حافظ التجريبية على مستوى الكم ليكون حكمنا فى مجلة الحقيقة أن ما قدمه صاحبنا من مسرحيات (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث، قرية المرفوض فى مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز، كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى، هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك، ست رجال فى معتقل بـ/٥٠٠ شمال حيفا، الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء، حكاية مدينة الزعفران، حبيبتى أميرة السينما) كاف لتحديد موقعه ومكانته المسرحية.

وكاف كذلك للقول بأنه فنان تجريبى أم لا، ذلك أن هذه المسرحيات كتبت فى فترات زمانية شملت عقد السبعينات وجزء كبير من الثمانينات، وهذه الفترة الزمنية سمحت للكاتب أن يجدد رؤيته ككل، وهذا لا يعنى أن الكم هو الذى يحدد مكانة الكاتب ورؤيته الفنية وإنما الزمان الذى شغله هذا الكم إذ يسمح للدارس أو

الباحث أن يتابع التطور الفنى والفكرى للكاتب. وخلاصةالقول أن السيد حافظ **كما قال نجيب قرشالى "هو إحدى العلامات المميزة فى المسرح العربى، اعتبره النقاد المسرحيون رائداً للمسرح التجريبى المصرى فهو أول من قدم المسرح التجريبى فى مصر من خلال مسرحيته المعروفة (كبرياء التفاهة) التى صدرت ١٩٧٠ والتى أثارت العديد من المناقشات والآراء عربياً وعالمياً..."[١].**

[١] نجيب قرشالى – رأيان فى مسرح السيد حافظ الشكل فى مسرحاياته ينمو بشكل طبيعى فى مادة معاناة كفاح الشعب الفلسطينى" الطليعة الكويتية عدد غير معروف السنة ١٩٨٣ ص٦٧.

البـاب الثـانـى

تحليل المسرحية

الفصل الأول : قضايا المسرحية

الفصل الثانى : جماليات المسرحية

الفصل الأول

قضايا المسرحية

أصبحت كلمة هزيمة وبعبارة أخرى ٥ يونيو شبحاً يقلق الإنسان العربى فى حلمه ويقظته وذكر هذا التاريخ أصبح كالفئ لطرح مجموعة من الأسئلة اختلفت الإجابة حولها، لكن ما هى هذه الإجابة؟ إنها مجموعة من الدراسات والأبحاث والأشرطة السينمائية والأعمال المسرحية والروائية والقصصية و • • •

فمن أهم الدراسات والأبحاث التى تناولت هذه النكسة جذور حرب يونيو للمشير الجمصى ودروس أكتوبر لحسين فهمى وحرب الأيام الستة لونستون تشرشل... أما من أهم الأشرطة السينمائية فشريط العصفور ليوسف شاهين وشريط الخوف لسعد مرزوق وشريط الظلال على الجانب الآخر لغالب شعت وبورسعيد لعز الدين ذو الفقار وشريط سمراء سيناء لنيازى مصطفى"[١].

أما إذا انتقلنا إلى المسرح فيطلعنا السيد حافظ بمسرحياته الغاضبة التى تناولت بالنقد السياسى نكسة حزيران ١٩٦٧ وأسبابها، ومسرحية "ستة رجال فى معتقل بـ/٥٠٠ شمال حيفا" تندرج فى هذا الإطار.

---

[١] رمضان سليم "الزحف الأخضر الملحق الثقافى السنة ١٩٨٩ العدد ٥-٦ عن صحيفة الزحف الأخضر الجماهيرية العربية الليبية.

تدخل هذه المسرحية[1] إذن فى إطار تحديد الأخطاء التى كانت سبباً فى نكسة ١٩٦٧ فالسيد حافظ فى هذه المسرحية يضع ستة جنود من القوات المسلحة المصرية فى أحد المعتقلات بالأراضى المحتلة بعد هزيمة الجيش المصرى أمام العدو الصهيونى، وهؤلاء الجنود يحتفلون فى رتبهم العسكرية، فمحمد وحسنين وعبد القوى جنود بسطاء لا يحملون أية رتب عسكرية، أما رأفت وحسين وضياء فكلهم من الضباط: (أما تكون عايزنى أنا خدامك وخدام النقيب حسين وخدام الملازم أول ضياء...)[2] وهذا الاختلاف فى الرتب العسكرية يصاحبه اختلاف فى الانتماء الاجتماعى فمحمد وحسنين وعبد القوى بحكم رتبهم.

فإنهم ينتمون إلى الطبقة الفقيرة من المجتمع، أما الضباط الثلاثة فنجد حسين من نفس طبقة الجنود إلا أنه تنكر لطبقته بمجرد حمله رتبة ضابط وانفتح على الطبقة الأرستقراطية عبر زوجته، أما رأفت فإنه الوحيد بينهم الذى ينتمى للعائلة الأرستقراطية المصرية (العجمى أحلام هاوى.. بابا.. أنا رجعت أنا عايز أروح الفيلا بتاعت المعمورة عايز أرقص أغنى

[1] المقصود بالمسرحية هو مسرحية "ستة رجال فى معتقل بـ/٥٠٠ شمال حيفا" ص ٤.
[2] نفس المسريحة ص ١١٠.

واستحمى فى البحر تحت الشمس)[1]، (إيه رأيك فى العربية المرسيدس جميلة مش كده...)[2].

وهؤلاء الجنود فى اختلاف رتبهم العسكرية والاجتماعية فإنهم – بطبيعة الحال يختلفون فى وعيهم وثقافتهم وتكوينهم النفسى... ولست بعيداً عن بيت القصيد إذا قلت إن السيد حافظ أراد أن يعكس فى شخص هؤلاء المؤسسة العسكرية المصرية بكاملها باختلاف ضباطها وجنودها وطبيعة العلاقة بينهم، ما نلمسه بشكل واضح من خلال الحوار أو الصراع سواء داخل المعتقل أو خارجه عن طريق الفلاش باك، ومن حيث كونها انتماءات اجتماعية مختلفة فإنها (إلى المسرحية) تصور المجتمع المصرى برمته بكل سلبياته وتناقضاته فتقف عند الأخلاق، والدين، والحضارة، والخيانة والاستسلام وغيرها.

يتعرض هؤلاء الجنود داخل زنزاناتهم لشتى أنواع الضغوط المادية والمعنوية بدءً من التعذيب الجسدى (الضرب) والنفسى ومحاولة استيعابهم ليكونوا بيادق يعملون لصالح العدو داخل وطنهم من خلال شرائهم سواء بمسائل مادية أو جنسية...

---

[1] المسرحة الموضوعة للتحليل ص ١١٥.
[2] نفس المسرحية ص ١٢٧.

وفى مقابل كل هذه المحاولات المحمومة للعدو نسجل صمود الجنود وإصرارهم على الإضراب الذى أقدموا عليه تعبيراً عن رفضهم للهزيمة وللعدو – وهو فى الحقيقة رفض الأمة العربية ككل لوجود هذا العدو الدخيل – باستثناء رأفت الذى أقدم على الخيانة دائساً على كرامة الوطن ودماء الشهداء فكان مصيره القتل – وقد ربطت المسرحية فعلته تلك بتكوينه النفسى الأرستقراطى فهو يحب الرخاء والرفاهية والأندية والبحر...

إن هذا الحشر الذى قام به الكاتب كان يتوخى منه مجموعة من الحقائق على المستوى الداخلى، فإذا كان البعض يرجع الهزيمة إلى عدم التكافؤ فى ميزان القوى أو خرجت من الداخل – بتفاعل مع العوامل الخارجية طبعاً – من المؤسسة المدنية المنخورة ومن المؤسسة العسكرية الفاسدة، فهؤلاء الجنود المعتقلون يمثلون حقيقة المجتمع المصرى المشحون بالتناقضات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والاقتصادية (الطبقية – الفساد الإدارى والاجتماعى – المحسوبية – الخيانة – النفاق – الاستسلام...)، ويمثلون كذلك المؤسسة العسكرية المشلولة نتيجة البيروقراطية وغياب المسؤولية والانضباط

وإهمال التدريب العسكرى والانشغال بالأندية وكرة القدم.

وتطرح المسرحية من جهة أخرى مستقبل الصراع مع العدو الصهيونى مركزة على العمل المسلح والفدائى من خلال إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف، كما تناولت بالنقد الحضارة العربية الزائفة على جماجم الشعوب الضعيفة والإرهاب، وتفضح التواطؤ الغربى مع الكيان الصهيونى فى إلحاق الهزيمة بالجيش المصرى، وطمس القضية الفلسطينية... تلك هى أهم القضايا التى تناولتها المسرحية، ترى كيف تعامل الكاتب مع كل هذه التيمات؟

يمكن تحديد القضايا التى تناولها السيد حافظ فى هذه المسرحية التصميم التالى حتى يتسنى لنا معالجتها بسهولة.

١- نقد المجتمع المصرى.

٢- نقد المؤسسة العسكرية المصرية.

من خلال تناول العلاقة بين الجنود المصريين داخل المعتقل وقبل المعتقل من جانبين :

الجانب الأول : كمدنيين أو كمواطنين مصريين

يجسدون المجتمع ككل.

الجانب الثانى : كعسكريين يجسدون كيان العسكرية المصرية ككل.

٣- فضح الحركة الصهيونية وإظهارها على حقيقتها.

٤- نقد العالم الغربى وحضارته الزائفة من خلال كلام ضياء.

٥- مستقبل الصراع العربى الإسرائيلى والقضية الفلسطينية.

إلى جانب بعض القضايا الأخرى الثانوية التى سنقف عندها أثناء تحليلنا للمسرحية وهى محطات توقف عندها السيد حافظ فى هذه المسرحية وشكلت حسب زعمه الثغرة التى استطاع العدو من خلالها توجيه ضربته الموجعة للجيش والمجتمع المصرى وهى كما تبدو تتمثل فى عنصرين اثنين، الأول (عسكرى واجتماعى) والثانى موضوعى يتعلق بالقوى العدوانية الصهيونية والليبرالية وما تحكيه من مؤامرات بالقوى العسكرية الصهيونية والليبرالية وما تحكيه من مؤامرات خسيسة ضد الأمة

العربية.

إن المجتمع المصرى كما تقدمه المسرحية مجتمع مشلول اجتمعت فيه كل مظاهر الفساد – الإدارى والاقتصادى والأخلاقى – والشذوذ بسبب تفككه الداخلى الناجم عن غياب المسئولية والانضباط للقانون والمبادئ الوطنية، وسيادة العناصر الرجعية الانتهازية التى تغلغلت داخل المواقع الحساسة فى المجتمع تحت ألف غطاء وسيطرت على مقدرات الشعب وقوته لحسابها الخاص (قلت لك يا امه البيت مليان فيران كثيره.. جديدة بتاكل العيش بتاع العيال.. (لنفسه) العيال الصغيرين.. قلت لى : لا.. العيش كتير.. العيش مالى الخزين.. مفيش فيران.. دى أوهام.. قلت لك : والفيران أكلت أكل العيال.. حتى الهدوم..)[1]

إن الفئران التى يتحدث عنها السيد حافظ فيران جديدة، فهى ليست الاستعمار التقليدى الذى كان يجثم بقواته ودباباته فوق أرض الوطن، وإنما فيران من طينة المجتمع، استقلالية وخائنة تسرق قوا الشعب ومتحالفة مع الخارج.

---

[1] المسرحية ص ١١٠.

إن تركيبة هذا المجتمع تركيبة طبقية (رأفت الأرستقراطى، ومحمد الفلاح الفقير) أفرزت طبقة استغلالية إقطاعية رأسمالية رجعية (رأفت) سيطرت على مقدرات الشعب وربطت مصالحها بالدوائر الإمبريالية لأن مصالحها متكاملة تكاملاً وثيقاً وعضوياً معها : (يا حبيبتى المولود فى لفة حرير وراضع لبن صناعى وراكب عربية تاونس دايس فوق سجادة عجمى وبيعرف رقصة التويست...)[1]

من هنا فإن تحالفها معه حرصاً على مراكزها وامتيازاتها، وليس من باب الصدفة أن تجمع المسرحية بين شخصيات تنتمى لأكثر من طبقة وإنما لتفضح من خلال ذلك التناقض الصارخ بين هؤلاء بل بين انتماءاتهم، ففى الوقت الذى نجد فيه رأفت (وهو الطبقة الأرستقراطية) يعيش فى النعيم ويملك أفخم السيارات وأجمل الفيلات ويتمتع بجميع أنواع الكماليات ويقضى أوقاته فى اللهو مع أصدقائه وصديقاته فى البحر والأندية.. نجد فى الجانب الآخر محمد (الطبقة الفقيرة) يقضى وقته فى حقله النائى محروماً من أبسط الحقوق فى التعلم

[1] المسرحية ص ١٥١.

والكتابة وغيرها، لأن ذلك حكراً على الأغنياء وحدهم: (مش لو أمى علمتنى الأول بدل ما تخلينى فى الصبح فى الغيط أزرع واسقى، الظهر نوم تحت الشجر)[1]، (ياريتك يامه علمتينى الجراية والكتابة)

يرى الكاتب أن هذا الوضع أدى إلى إفرازات وبائية داخل المجتمع، لعل أهمها التمزق الاجتماعى الناتج عن الصراع بين طبقاته ومن ثمة استحالة التعايش بينها وهذا ما يتجلى من خلال الصراع بين محمد ورأفت مثلاً أو من خلال محاولة حسين الانسلاخ من طبقته على الطبقة الأرستقراطية عبر زوجته أو عبر رتبته العسكرية.

ونتيجة هذا الوضع دائماً تسجل المسرحية مجموعة من السلبيات الأخرى التى تؤكد على فساد النظام الاجتماعى والسياسى والإدارى، ويتمثل ذلك فى استغلال الوظيفة (دخول رأفت الكلية الحربية) وانتشار الوساطة وغياب سيادة القانون، فدخول رأفت الكلية الحربية لم يكن دخولاً شرعياً ومن جهة أخرى لم يلتحق بالكلية اقتناعاً منه بواجبه الوطنى وإنما للتعويض عن

[1] المسرحية ص ١٤٩.

سقوطه فى الامتحانات وحبه للبدلة العسكرية: (وبعدين يا ماما المجموع ده أعمل به إيه والمصيبة ساقط انجليزى.. مرسى يا أونكل لا مش معقول البدلة جنان على...)[1]

فواسطة عمه هى التى كانت وراء دخوله الكلية الحربية وليس تفوقه، والكاتب يسجل من وراء ذلك خرق القانون وموت مبدأ تكافؤ الناس فى فرص العمل والتشغيل والحقيقة أنه يتوجه بالنقد للرعية والراعى على السواء اللذين لم يعملا على تطبيق المبادئ التى نادت بها الثورة المصرية[2] خاصة المبادئ الستة للثورة وقوانين يوليو الاشتراكية لعام ١٩٦١... ثم يتساءل كيف يحدث هذا فى ثورة حددت منذ البداية موقفها من الإقطاع والرأسمالية والاستغلال ونادت بالاشتراكية والعدالة الاجتماعية وسواسية الناس أمام فرص العمل والتعليم والصحة... والتطهير الداخلى من قوى الرجعية والخيانة... وهذا يدل على فساد المؤسسات الحكومية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والسبب فى ذلك حسب زعمه هو تسلط تلك الفئة المشكوك فى وطنيتها المتحالفة مع الاستعمار.

---

[1] المسرحية ص ١٢٧.

[2] باعتبار أن المسرحية تناول فترة الهزيمة وهى فترة الثورة الناصرية.

ويحكم تموقع هذه الطبقة فى خانة مضادة للجماهير الشعبية ومتحالفة مع قوى الاستعمار، فإن السيد حافظ إبان كل البدع التى تفشت فى المجتمع – والتى كان الهدف منها تدمير المجتمع من الداخل لتسهل هزيمته – من انهيار للقيم والأخلاق العربية الإسلامية واستلاب حضارى بغية تغريب حضارتنا ومسح هويتنا وجدب كياننا تحت غطاء التحضير إنسان عربى مقهور وتابع ومنساق، هذه البدع والعادات الغربية التى يتحدث عنها الكاتب نلمسها بشكل واضح فى شخصية رأفت دون غيره من الشخصيات وهو كما تقدمه المسرحية نموذج للطبقة الأرستقراطية. وكأن الكاتب يدعو إلى تطهير المجتمع من هذا العنصر الخبيث حتى لا ينتشر وباؤه أكثر فى المجتمع : (لو ظهرت دودة فى الأرض مد أيدك يا حبيبتى واحرقيها لأجل ما تقتلش عيدانك الخضرة...)[1]

لا يفهم من هذا أن السيد حافظ يرفض حضارة الغرب فقط وإنما يريد أن يؤكد على أن الصراع بيننا وبينه صراع حضارى بالدرجة الأول وأن هذا الغرب لتحقيق هذا الهدف

---

[1] المسرحية ص ١٦٣.

استطاع أن يهيئ داخل المجتمع الطبقة التى تنوب عنه فى نشر عاداته وتقاليده و... داخل مصر حسب مقوماتنا وعاداتنا : (يا حبيبتى المولود فى لفة حرير وراضع لبن صناعى وراكب عربية تاونس ودايس فوق سجادة عجمى وبيعرف رقصة التويست، اللى بيدوس على ريس نعام مش هو يا حبيبتى اللى حيجيب لك العقد من حبات الفجر من غناوى الصبح... مش هو فارس الأحلام)[١]

ومن أهم المظاهر التى يندد لها الكاتب انسياق الجماهير وراء كرة القدم واشتغالهم بها عن قضاياهم المصيرية، وكرة القدم أصبحت الشغل الشاغل للجماهير ونجومها أصبحوا أبطال المجتمع، فأضحت بذلك أكبر مخدر يلهى الجماهير ويجعلها بعيدة عن الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية: (...أهبلاوى.. ضد عبطاوى.. عبطاوى خدها.. جرى بيها..جرى بيها..عداها من تفهاوى..تفهاوى..هدى بيها..ماش..يلا..يلا..شاط..جون دخل على غفلناوى..الناس بتزعق..اهبلاوى..بص شوف اهبلاوى بيعمل إيه.بص شوف اهبلاوى بيعمل إيه.غفلناوى يا غفلناوى..أنت

[١] المرجع السابق.

وكست عبطاوى....تفهاوى يا تفهاوى أنت نجم الاهبلاوى ضربوا بعض كسروا الحديد..طلعوا السكاكين.. يا حبيبتى خدى بالك التفاهه نازل على صدر البلد اميال..اميال...[1]

فكرة كرة القدم لم يعدلها ذلك الوجه الحضارى كرياضة وسلوك وإنما أصبحت كما يرى الكاتب وسيلة تغفيل للجماهير وإثارة النزاعات بينها... ويؤكد الكاتب أن تلك الملاهى والعادات... ليست من طبيعتنا لأنها أولاً لا تفيد فى شئ وثانياً هى وسيلة من وسائل التغفيل والتدجيل على الجماهير وثالثاً هى عبارة عن أسلحة يقابلها بها العدو وأعدنا نفسياً إلى هذا الحد لكن نصبح سوقاً استهلاكياً للأشياء التى تضرنا وتنفعه وإن هذه الأسلحة التى يواجهنا بها الغرب لا تقل خطورة وفتكاً عن المدفع والرشاش والقنبلة والطيارة وأن ذلك لم يتم صدفة وإنما هو مخطط سياسى يستهدف العرب من الداخل.

ولتجاوز هذا الواقع المر، فإن السيد حافظ يخاطب حبيبته وينصحها بتكوين أبنائها وتربيتهم على القيم الوطنية والدينية وتسليحهم بكافة أنواع المناعة أمام الاستلاب الحضارى

---

[1] من المسرحية ص ١٦٣.

والغزو الثقافى والفكرى : (يا حبيبتى ابنى الناس بدل البيوت ابنى الناس يا حبيبتى بدل المداين)[1]، (يا حبيبتى دوقى عيالك الطين شربيهم من النيل...[2].

وهو ما ذهب إليه كذلك على لسان بطله الثورى ضياء الذى يدعو إلى تطهير المجتمع من العناصر الخبيثة وتصفيتها حتى لا ينتشر وباؤها فى المجتمع، وبناء المجتمع المثالى الجديد من خلال بناء الإنسان النقى الطاهر المخلص الوفى للوطن الذى يدرك مسئولية تجاه شعبه ووطنه : (احضنى أولاك الصغيرين.. علميهم فى الصحارى.. الخير والسلام والحقيقة رجعيهم للمدن ألف نبى لا.. ألفين.. لا.. مليون نبى.. رجعيهم.. واغسلى ولادك الكبار بالدم.. اغسلى طينك من الديدان انبتى الأرض بنيت فى الأرض البذور..)[3]

إن الإنسان الجديد الذى ينادى به السيد حافظ إنسان– كما قلت سابقاً – يعرف التزاماته ويستشعر مسئوليته الوطنية والقومية ويقدس المبادئ الإنسانية ويدافع عن الحقيقة، وأن

---

[1] من المسرحية ص ١٨٨.
[2] من المسرحية ص ١٤٨.
[3] المسرحية ص ١٨٨.

النموذج الذى يريده لهذا الإنسان المصرى والعربى الجديد يتمثل فـى شخصية ضياء البطل الثورى الذى يعشق الوطن والحرية والعدالة والثورة والكرامة وكل القيم الإنسانية الأخرى، أو فى شخصية محمد وعبد القوى اللذين يمثلان الإنسان المصرى البسيط الكادح العفيف الذى ارتبط بالوطن بتلاله وجباله ووديانه وشعابه وبكل حبة رمل فيه...

ومن هذا المنطلق فإن الكاتب يندد بالخيانة الوطنية والاستسلام والنفاذ وغيرها... وأبى ألا أن يلصقها بالأرستقراطية ممثلة فى شخصية رأفت أو فى شخصية حسين المتأستقرط اللذين أقبلا على الخيانة، فإذا كان رأفت قد تآمر ضد رفاقه وحاول طعن صمودهم ونضالهم من الخلف، فإن حسين فعل ما يشبه ذلك، إذ اعترف بحق العدو فى فلسطين معتبراً وجود الضابط الإسرائيلى وجوداً شرعياً مثله مثل وجود الجنود المصريين ولكن أين هذا من ذلك؟ وفى هذا تحد لنضال الأمة العربية ولدماء الشهداء، (وأنا زى أى واحد بيأدى دوره فى جيش بلده زيك زى الثانى)[1].

[1] المسرحية ص ١١٨.

وإن فى هذا لخيانة عظمى لسنين طويلة من الكفاح والنضال، فالمساواة بين الاثنين هى فى الحقيقة مساواة بين الخير والشر وهذا ما ذهب إليه الكاتب على لسان بطله الثورى ضياء : (لا.. العيون مش العيون.. الإيدين مش الإيدين.. والدبيحة.. والمبدح مش هو هو.. وأنا قلت لك يا حبيبتى البارود مش زى طوبة والسكينة مش زى خشبة والخنجر مش زى مدفع...)[1]

وهو ما ذهب إليه كذلك على لسان عبد القوى، (أنت ظهرك ضلمة وغيم وسحاب وغابات صورتها من بعيد حب وسلام أنا ظهرى طينه سايله زى الندى)[2]

إلا أنه أى حسين استدرك خطأه فى آخر المطاف واكتشف أنه كان ينافق نفسه بهروبه من طبقته، هذا الهروب الذى جره نحو الخيانة العظمى : (كنت بالبس ثوب غير ثوبى... كنت بهرب من الحقيقة لأجل ما ألبس ثوب حرير كله شوك عملت أيه بالحرير غير أنه ملانى شوك جرحنى...)[3]

---

[1] المسرحية ص ١١٨ – ١١٩.
[2] المسرحية ص ١٧٠.
[3] المسرحية ص ١٦٤.

أما على المستوى العسكرى أو ما عنيناه بنقد المؤسسة العسكرية، فإن السيد حافظ يرى أنه قبل الدخول فى معركة وهى حرب يعرف الجميع مدى خطورتها وجامتها: أن نبدأ فى تعديل الجبهة الداخلية والحفاظ على تماسكها وتلاحمها وتطهير الدولة بكل أجهزتها من الفساد الإدارى والاقتصادى والاجتماعى، لأنه من غير المعقول أن تخوض حرباً تتطلب منك مجهوداً اقتصادياً وتماسكاً داخلياً وأنت عاجز حتى عن تطهير ثيابك مما يدنسه من فساد داخلى ومن قوى رجعية متحالفة مع الاستعمار، ولذا فإنه لابد من إعادة التوازنات الداخلية (أى خلق نوع من التوازن الاجتماعى) والضرب بيد من حديد على القوى الخائفة وإعادة النظر فى العلاقة مع الآخرين بخاصة العالم العربى (أوعى تنامى يا حبيبتى ثانى ع الحرير.. الخيش تنام عليه كل الجلود.. التراب والصخور لازم تنام عليها حراسك.. البرد والطين لازم تنغرس فيها أقدامهم ريسين الدفة فى مراكبك.. الكلام المفروش فى اللسان الكلام الكدب والتفاهة والتزييف والخداع لازم يا حبيبتى ينتهى...)[١]

---

[١] نفسه.

من خلال ذلك يتبين لنا أن المسرحية تناولت الظروف التى دخلت فيها القوات المسلحة المعركة وكذا السلبيات التى كانت تنخر جسد المؤسسة العسكرية ككل. فخلص السيد حافظ إلى أن مصر لم تكن فى مستوى التحديات التى تواجهها لأنها لم تصلح نفسها ولم تعد العدة التى تليق بالعدو وإنما كانت تنافق شعبها، فكان من الواجب خلق الأرضية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الصلبة وتكوين المصرى تكويناً نفسياً وثقافياً حتى يكون فى مستوى التحديات التى تواجهه ولكن الذى حدث أن المسؤولين ألهبوا مشاعر الناس بالحماس والشعارات فى الوقت الذى لم تكن فيه مصر تعلم ما يدور حولها مما يعده لها الأعداء : (الكلام المفروش فى اللسان... الكلام الكذب والتفاهة والتزييف والخداع لازم يا حبيبتى ينتهى)[1] أو قوله (قلت لها يا حبيبتى البحر فيه مراكب كثيرة... يا حبيبتى خليكى صاحية يا حبيبتى خدى بالك...)[2] والحقيقة أن السيد حافظ كان ينقد تلك الوعود الهامشية التى كان جذور الحرب يمنون بها الجماهير فى الوقت الذى كان فيه الجميع يعلم أن حالة القوات المسلحة جد سيئة

---

[1] المسرحية ص ١٠٩.
[2] نفسه.

بسبب الفساد الداخلى وضعف التدريب وقلت التموين لأن الفساد شمل كل شئ فى الدولة بكل مؤسساتها المدنية والعسكرية إلا أن ذلك كان مدسوساً تحت كومة الشعارات الكاذبة، فانعكس ذلك على القوات المسلحة فشلت قدراتها فتأثرت بذلك الكفاءة القتالية للقوات المسلحة وانخفض مستوى التدريب والانضباط العسكرى (قلت لك السكوت يا حبيبتى.. سحابة مغطية أكوام العفن.. مغطية العفن.. يوميها كنت هناك شفت البدلة متزوقة.. كان تحت البدلة فانلة متقطعة وجسمه وسخ وريحته وحشه قلت له: البدلة تحتها فانلة متقطعة وجسمك وسخ.. ضحك.. ضحكوا الناس علىَّ.. كانت العفونة ريحتها وحشة، مشيت.. الريحة ورايا.. ركبت الأتوبيس الريحة ورايا.. نزلت من الأتوبيس الريحة ورايا.. مديت.. الريحة ورايا.. جريت.. الريحة ورايا.. الريحة بتسبقنى.. الريحة بتخنقنى.. كنت فين يا حبيبتى لما كنت بتخنق.. كنت فين؟؟؟)[1]

ومن جهة أخرى فإن الجيش المصرى كان يعج بمجموعة من السلبيات الذاتية تمثلت فى انعدام روح المسئولية

[1] نفسه.

والانضباط للقانون الذى ينظم العلاقة بين أفراد القوات المسلحة من ضباط وجنود فيما يتعلق بالالتزامات والواجبات والمسؤوليات ومن أهم هذه الخروقات استغلال الضباط للجنود وتسخيرهم فى أعمال لا علاقة بها بالهدف الذى دخلو من أجله الحربية، فبدل أن يقضى الجندى وقته فى التدريب الشاق والإعداد العسكرى المتواصل والتكوين النفسى والتربية العسكرية، فإنه يقضيه فى خدمة الضباط من تنظيف السيارات والحدائق ونقل الأطفال إلى المدارس... وكأنه داخل الجيش من أجل ذلك. فلم تعد حالته بأحسن من حالة العبد الذى يخدم سيده فى القرون القديمة فالجندى لخدمة الوطن والدفاع عنه لا لخدمة الضباط والجنرالات.

حسنين : نعم يا أفندم

حسين : روح البيت بالعربية.

حسنين : حاضر أفندم.. يا صباح الندى يا ست هانم.. مين ده.. آه طيب؟؟

حسين : حسنين.

حسنين : أفندم.

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر.

حسين : اسمع.

حسنين : حاضر.

حسين : لا.

حسنين : لا...

حسين : آه..

حسنين : آه..

حسين : ثلاث تيام أجازة.

حسنين : متشكر.

حسين : روح.

حسنين : حاضر

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر يا أفندم.

ولقد أدى خرق القانون وسيادة البيروقراطية – كما نلاحظ فى هذا المقطع – إلى خلخلة العلاقات وسلوكيات التعامل بين الضباط والجنود، فالضباط فى تعاملهم مع الجنود لا يفعلون إلا ما تمليه نزواتهم وخواطرهم، فهم أصحاب الحل والعقد، أما

القانون فلا وجود ولا قدسية له، فالمعروف أن الجندى يكافأ على عمل يقدمه لوطنه وشعبه لكن حسنين هذا لم يفعل شيئاً يستحق من أجله كل هذه الأيام الثلاثة سوى أنه عمل على راحة ضابطه أو سيده إن صح التعبير والكاتب يندد بالسلوك البيروقراطى داخل المؤسسة العسكرية المصرية، الذى خلق الكثير من الثغرات داخل هذا الجهاز، إن هذا التلاعب بالمسئولية قد شمل أشياء أخرى أثر حساسية وخطورة على أمن البلاد.

إذا كان الجنود البسطاء على تلك الحالة السيئة يعانون من نقص التدريب فإن الضباط وجنرالات الحرب كانوا منشغلين بالكرة والأندية وكل التفاهات الأخرى. متناسيين واجبهم الوطنى المتمثل فى الإعداد للمعركة والتخطيط لها هذا فى الوقت الذى كان فيه العدو يعد العدو للمعركة يقول الكاتب على لسان بطله ضياء : (عبطاوى خدها..جرى بيها..جرى بيها..عداها من تفهاوى..تفهاوى..هدى بيها..ماش..ماش..يلا..يلا..شاط..جون دخل على غفلناوى..الناس بتزعق..اهبلاوى..بص شوف اهبلاوى بيعمل إيه.بص شوف اهبلاوى بيعمل إيه.غفلناوى يا غفلناوى..أنت وكست عبطاوى....تفهاوى يا تفهاوى أنت نجم

الاهـبلاوى ضـربوا بعـض كسـروا الحديـد..طلعوا السـكاكين..يا حبيبتـــى خـــدى بالـــك التفاهـــه نـــازل علـــى صـــدر البلـــد اميال..اميال...)[1]

رأفت : عبطـاوى طبعـاً.. احسـن نـادى فـى البلـد نـادى العبط.

عبد القوى : (بسـخرية) أصـل أنـا أهـبلاوى.. احسـن ادى فـى رأى نادى الأهبل.

إن السـيد حـافظ وهـو ينتقـد هـذه الظـاهرة المتمثلـة فـى الانشغال بالكرة عما هو أجدى وأنفع للوطن فى الحقيقة يدعو إلـى محاكمـة هؤلاء المسئولين لأنـهم هم الـذين ألحقوا الـهزيمـة والعار بمصر، فانشغلوا بالكرة واستغلوا الجنود لحسابهم الخاص قصد تحقيق مطامحهم السلطوية ونزواتهم الشخصية فضلاً عن الامتيازات التى تعطى لهم بحكم رتبهم.

وسخطاً على هذا الوضع السيد حافظ فى آخر المسرحية يطرح البديل الشعبى والعمل الفدائى بدل الجيوش النظامية لأن الشعوب هى التى تحسن الدفاع عن نفسها وعن مقدساتها، أما

---

[1] المسرحية ص ١٤٢.

الجيوش فلا تحسن الدفاع إلا عن الكراسى وقمع الجماهير :

عبد القوى : (للجمهور) بيضربوكم بالنار.

حسين : (للجمهور) مسدساتكم فين.. فين.. المدافع الثقيلة.. فين الناس.

محمد : فين سكينتك فين عصايتك (يشيرإلى المتفرجين)

فلعل السيد حافظ يدعو فى هذا المقطع للحرب الشعبية التى أثبتت جدواها فى كثير من بقاع العالم مثل الجزائر وفيتنام ومصر (بورسعيد) وغيرها من بلدان العالم... أو أنه يستند للروح الجهادية والفدائية التى تعتبر من أولى الأولويات فى العقيدة الإسلامية، ولهذا نجد الكاتب يتحدث عما يمكن أن تسميه بالعقيدة العسكرية أو الجهادية إن صح التعبير، وهذا يظهر بشكل واضح فى دخول بعض الجنود المعركة بدون هدف أو بدون إدراك لأبعادها وأسبابها، (مش مهم رتبتك إيه.. مش مهم يا حسنين.. المهم إيه؟ أصلك إيه جاى ليه.. عايز إيه)[1].

ويربط الكاتب لك بالفساد الذى تأصل فى المجتمع وبالاستلاب الحضارى بصفة خاصة وموت المعانى السامية والقيم الخلاقة.

---

[1] المسرحية ص ١٨٩ – ١٩٠.

ومـن هـذا المنطلـق تقـدم لنـا المسـرحية نمـوذجين للمقـاتلين المصريين، ضياء وعبد القوى ومحمد من جهة، ورأفت وحسين مـن جهـة ثانيـة (حسـين يـدخل الكليـة الحربيـة لتحقيـق أحلامـه الاجتماعية وينسلخ من طبقتـه الفقيرة، رأفت يخـون الـوطن) هـو نمـوذج للإنسـان المسـتلب لـذا نجـد السـيد حـافظ يركـز علـى أن نسـابق الضـابط (حسـين رأفـت) للعسـكرية لـم يكـن للـدفاع عـن الـوطن والمقدسـات القوميـة، وإنمـا للبحـث عـن مراكـز اجتماعيـة وعسكرية سلطوية.

مــن هنــا فإنـــه يــرى أن الــوعى الجهــادى ينعـدم لــدى شخصياته حتى وإن وجد فإنـه فطرى كما تلاحظ ذلك عند محمد وعبد القوى، وبالأخص عبد القوى الذى ينصح رفاقه دائماً بالجلد والصمود ويخطر بأن شرف الوطن أهم من حياتهم وأن وجودهم فى الأسر أو فى جبهة القتال له ما يبرره وهو الدفاع عن الوطن والدين، ولهذا فهو لا يهتم بالرتب العسكرية بقدر ما يهتم بوجوده فى ساحة المعركة ولهذا فهو يرد على حسنين قائلاً (مشر المهم رتبتك.. مش مهم يا حسين المهم أنت إيه؟ أصلك إيه.. عايز

إيه..)[1]

فهو يريد منه أن يعرف فقط لماذا هو موجود فى المعتقل، أى أن يعرف الهدف الذى يقاتل من أجله أو أن يقتنع بالعمل الذى يقوم به، وهذا ما نجده منعدماً انعداماً واضحاً عند كل من حسين ورأفت، فحسين لم يكن دخوله للجيش نابعاً من شهوره أو واجبه نحو الوطن وإنما اتخذه كوسيلة لتحقيق أحلامه فى الحصول على مستوى اجتماعى مرموق، وكان له ما أراد بزواجه من فتاة أرستقراطية تمكن من خلالها من الانفتاح على تلك الطبقة، وهذا ما يدل على أن التحاقه بالمعركة لم يكن وارداً فى الحسبان وإنما وجد نفسه مقحماً فى ذلك وبالتالى فدخوله المعركة كان بدون هدف وبدون قناعة لدرجة أنه اعتبر وجود الصهاينة وجوداً شرعياً، فساوى بين وجوده ووجود الضابط الإسرائيلى (أنا زيك زى أى واحد بيأدى دوره فى جيش بلده زيك زى الثانى).[2]

ضارباً بذلك نضال الأمة العربية عرض الحائط، أو أنه جاهل لحقيقة العدو الصهيونى وأهدافه العدوانية وهذا أمر

---

[1] المسرحية ص ١١٨.
[2] المسرحية ص ١١٨.

مستبعد ولا مبرر له إلا خيانته للوطن، وهو ما يؤكده الكاتب على لسان ضياء حين يرد على حسين مذكراً أياه بحقيقة العدو (لا.. العيون مش العيون.. الايدين مش الايدين... والدبيحة.. والمدبح مش هو هو.. وأنا قلت يا حبيبتى البارود مش زى طوبة والسكينة مش زى خشبة والخنجر مش زى المدفع..)[1].

وعلى هذا الأساس، فإن السيد حافظ يدعو إلى حقيقة يجب أن تكون الأساس الذى يقوم عليه الكيان العسكرى. وهو أنه يجب تكوين الجندى تكويناً نفسياً ومعنوياً إلى جانب تكوينه الجسدى وتسليحه. أى يجب تهيئته حتى يكون فى مستوى التحديات وحفاظاً على كفاءته القتالية، وعليه وأن يستند إلى الروح الوطنية والدينية (الإنجيل والقرآن ريح ممكن تزيل الزوبعة)[2]

وذلك أولاً قصد الدخول للمعركة بإرادة قوية وصلبة وثابتة لسد كل المنافذ التى يمكن للعدو أن يتسلل من خلالها ويمرر حربه النفسية لتدمير المقاتل فى مكانه قبل تدميره فى المعركة وهذا ما حصل بالفعل لحسين الذى استطاع العدو أن يجعله

---

[1] نفسه.
[2] المسرحية ص ١١٨.

يعيش حالـة مـن الصـراع الـداخلى، وبالتـالى جـره نحـو الخيانـة وكذلك بالنسبة لرأفت فقد استطاع العدو أن يستوعبه لصالحه من خلال إغراقه وتحريك نوازعه الأرستقراطية.

ودائمـاً فـى إطـار رصـد وتحديـد الأخطـاء التـى أدت إلـى هزيمـة حزيـران ١٩٦٧، فـإن السـيد حـافظ ومـن خـلال نظرتـه الشاملة لتلك العوامل والأسباب، فإنـه يحمل العالم الغربـى الدور الكبيـر فـى إلحـاق الهزيمـة بـالجيش المصرى، فعمـل علـى فضـح سياسته العدوانية وحضارته البربريـة الزائفـة القائمـة علـى القسوة والخطيئة والخداع وفضح انحيازه الكامل للعدو الصهيونى مؤكد على أن هذا الغرب الاستعمارى كان ولا يزال مصدراً للإرهاب وأن الشعوب ما قتئت تصطلى بنيران إرهابه وفى مقدمته الشعوب العربية والشعوب الصغيرة (خلى بالك يا حبيبتى النمل الأبيض زحف على البيت الكلاب الضالة بتاكل فى عظام الخلق... الديدان بتاكل فى صدور الضلمة زى عربات تحوم فوق جثة جدع غريب...)[١]

ويرى أن ثوب التاريخ لا تزال تدنس نصعة بياضه آثار

[١] المسرحية ص ١٥١.

الخطيئة التى طبع بها العالم الغربى صفحات التاريخ، فالعالم الغربى هو الذى أشغل نار حربين كونيتين كادتا أن توديان بالحياة على ظهر هذا الكوكب، ولازالت آثار تلك الجريمة البشعة مائلة للإنسان هى هيروشيما وأفريقيا... شاهدة على حضارة العرب : هيروشيما العيب فيها إن العيال ما توفى بطون الأمهات... متشوهين... متشوهين بالقسوة والخداع بالهزيمة وبالخطيئة.[1]

ويؤكد أن هذا الغرب نفسه هو الذى قاد الحروب الصليبية الشعواء السابقة متعللاً بحماية المسيحية فى الشرق الإسلامى لنشر الرعب والخوف وإبادة المسلمين لتأسيس ممالك صليبية على أنقاضهم، ثم بعد ذلك استعمر ديار العرب والمسلمين وقمع مواطنيهم ونفى وطنيتهم أمثال سعد زغلول وغيره، (كان صلاح الدين حزين دمعته قصيدة تواسى المهزومين... صرخة تنادى المستحيل لجل يهون... كان سعد زغلول منفى والثورة قايدة فى البلد براكين...)[2]

وهو الذى مكن ا لعدو الصهيونى – بما منحه من هبات

---

[1] المسرحية ص ١٣٩.
[2] المسرحية ص ١٤١

وبما يمده من أسلحة الفتك والدمار – ومن ذبح الفلسطينيين واغتصاب أرضهم، ويعلن بشكل سافر تحديه للأمة العربية المكافحة، ويعلن كذلك تواطؤه مع الكيان الصهيونى فى ضرب العرب – فى حرب ١٩٦٧ : (الطيارات اللى ضربت هيروشيما هى اللى ضربت غزة والعريش قتلتهم القسوة المتعجرفة القسوة المجنونة).[١]

ويؤكد السيد حافظ أن هذا العدو الغربى متغطرس بجنون القوة ومتآمر ضد الشعوب الصغيرة المقاتلة فى سبيل الحرية والكرامة، إذ قصف اليابان بالقنابل الذرية وقسم فيتنام إلى دولتين وكذلك كوريا وغيرها من دول العالم التى اصطلت بإرهاب هذا الوحش المتعطش للدمار أو القتل : (زى الضباب ما قسم فيتنام اتنين زى الضلمة ما قسمت كوريا اتنين زى ما غربل الغراب غنوة الفرات الدايبة فى النيل)[٢]

وهو الذى اغتال الرؤساء فى أفريقيا وآسيا و... أمثال باتريس لومومبا الذى قاد معركة تحرير الكونغو من الاستعمار البلجيكى.. : أغتال الامبريالية، وكذلك كوما نكروما فى غانا

---

[١] المسرحية ص ١٣٩.
[٢] المسرحية ص ١٢٩.

الذى قاوم الامبريالية الغربية وقاوم تغلغلها الثقافى والعسكرى، (كان باتريس لومومبا مذبوح ثورته مجروحة فى غابات الكونغو بتغنى للعالم غنوة الصبر يا حبيبتى..)، (كان نكروما وعى.. طل طله جوه أمواج الظلام صرخ.. يا عالم من غير ودان...)[1]

فتاريخ هذا العالم الغربى – كما يؤكد الكاتب – أسود فى قمع الشعوب وحركات التحرر فليس بالأمر الغريب أن يتحالف من الكيان الصهيونى ضد الأمة العربية، فقد أباد قبل ذلك أمة الهنود الحمر والسود فى أمريكا وأقام على أنقاضهم حضارته الهمجية البربرية التى لم يشهد لها التاريخ مثيلاً بالرغم من شعارات السلام والحضارة وحقوق الإنسان التى يلوح بها ليخدع السذج والغفل، لأن الحضارة كما يرى الكاتب ليست فى البناء والتشييد والمال... وإنما هى الإنسان، فهى سلوك ومعاملة وأخلاق قبل كل شئ مادى : (الحضارة مش تمثال ولا الحمام سلام ولا التقدم مال ونايلون ولا الحضارة بيوت ساعتها...)[2]

فالذى يغتال الرؤساء ويغزو الشعوب الآمنة ويضربها بالقنابل الذرية وجميع أسلحة الدمار والخراب لا يمكن أن يكون

[1] المسرحية ص ١٤٠.
[2] المسرحية ص ١٣٩.

إنسـاناً : متوحشـاً همجيـاً يعشـق رائحـة الـدم وهـذا العـالم ا لـذى يـدعى التحضـر والمدنيـة هـو فـى الحقيقـة أكثـر الشـعوب توحشـاً وبربريـة وتخلفـاً سـبب الكـوارث سـبب الكـوارث للبشـرية، ومـع ذلـك فإنـه لا يزال يدير الدسائس للشعوب الصـغيرة المكافحـة فـى سـبيل الحرية والكرامة والاستقلال وفى مقدمتها الشعب : (خلـى بالـك يـا حبيبتــى النمــل الأبــيض ينخــل الســقوف... الســقوف حتقــع يــا حبيبتى)[1].

ويؤكـد الكاتـب علـى دور العـالم الغربـى فـى خلـق الكيـان الصهيونى وتمكينه من إبادة العرب، بل آن دوره ليطمس القضـية الفلسطينية لا يخفى على أحد من خلال دعم إسرائيل سياسـياً فـى المحافـل الدوليـة، ودفاعـه عـن حقهـا المزعـوم فـى اقامـة وطنهـا يسـانده فـى ذلـك الأذنـاب والخونـة جواسـيس الامبرياليـة والأزقـة الاستعمارية مـن الحكـام الخونـة الـذين حولـوا القضـية الفلسـطينية إلــى دوســيهات وأوراق وأحاديــث ومــؤتمرات (حبيبتــى دوســيهات القضية اتقطعت، العـالم كلـه بيكحـل عينـه بالكـدب بيفـتح للحقيقـة قضبان معتقل.. حبيبتـى شـوارع بـاريس ولنـدن ونيويـورك اتكلمـت

---

[1] المسرحية ص ١٤٠.

من نوم الخلق الشريدة الطريدة من بلادها.. القضية هيه هيه والدوسيهات محطوطة قصاد الأفندية أمهات باقات فينهوزن.. فى مدينة السحاب الأ د.. حبيبتى صدقينى حروف القضية مش حاتتولد على الوجود إلا من طلقة بارود.. من صرخة مدفع من بحر الدم.. والسلام مش حمام ولا تمثال.)[1]

وعليه فإن السيد حافظ يحذرنا من هذا العالم ويدعونا ألا ننخدع ببريق حضارته اللامعة، لأنها حضارة قائمة على جماجم الشعوب بل يدعونا أن نعد العدة لمواجهة هذا العدو واسترداد حقنا المغتصب لأنه لا يفهم إلا لغة البارود والسلاح، فبدون هذه الوسائل فإن الحقيقة لا وجود لها فى هذا العالم الذى يقوده أناس ايمانهم القسوة والخطيئة طغى على كل المبادئ الإنسانية السامية، فها هو البطل الثورى ضياء فى المسرحية يحدثنا عن الحقيقة التى تحولت إلى فتاة استبيح شرفها وتم وأدها، ويدعونا إلى تطهيرها بالدم والبارود. (الحقيقة بنت تاهت فى الدروب صلبوها جنود السلطة من سنين، حقيقة إنسانية تايهة)[2].

إذا كانت تلك هى صورة العالم الغربى كما قدمته لنا

[1] المسرحية ص ١٥١.
[2] المسرحية ص ١٧١.

المسرحية بوجه القبيح وبمطامعها الشريرة المعادية للشعوب، فإنها تقدم لنا العدو الصهيونى فى صورة أشد قبحاً ونفاقاً وخبثاً وأكثر عطشاً للدماء والقتل والإرهاب وتعرى فلسفته العدوانية، هذه الصورة القبيحة تقدمها المسرحية من زاويتين، من خلال معاملة الإسرائيليين للأسرى المصريين ومن خلال علاقة الجنود الصهاينة كعقلية إذ ترسم لليهودى صورة محزنة، فهو الإنسان المضطهد الذى يعانى من الظلم والاستغلال الجنسى، (... أنت كسبت العالم بصوت كوهين التعبان اللى راح يقتله حسين سليم.. بكده أنت كسبت العالم..)[1]. وكيف استغل اليهود تلك الأكذوبة كذريعة لمحاربة كل من يرفع يده ضدهم ولكى يكسبوا من جهة ثانية عطف العالم الغربى والعالم ككل، مستغلين فى ذلك وسائل الإعلام التى يملكونها عبر العالم بنشر خرافاتهم ونفاقهم على الشعوب، (المهم أنك مالى الجرايد فى العالم والاذاعات والتلفزيونات وحاجات يامة كذابة والكلمة الكذب... بالله خلى العالم كذب على كذب...)[2]

وتتجلى هذه العقلية التجريبية واضحة فى محاولة

---

[1] نفسه.
[2] نفسه.

الجنود الصهاينة استيعاب الجنود المصريين ليمدوهم بالمعلومات اللازمة عن بلدهم، والكاتب يسعى من وراء ذلك إلى تأكيد رفضه لهذا العدو وأنه لا يمكن لنا التعايش معه أو قبوله فوق أرضنا لأنه يسعى إلى إبادتنا وإقامة دولته العبرانية الممتدة من الفرات إلى النيل، (زى ما غربل الغراب غنوة الفرات الدايبة فى النيل...)[1]

وهذا فإن صراعنا معه سيستمر إلى حد انتهاء أحد الظرفين، فالصراع بهذا المفهوم صراع وجود وليس صراع حدود ولهذا نجد الكاتب يعمد إلى إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف رافضاً بذلك أى منطق للتفاوض أو الاستسلام لأن العدو لا يمكن أن يرحمنا.

كما تكشف لنا المسرحية عن حقيقة التحالف الاستراتيجى بين الكيان الصهيونى والإمبريالية الغربية وتجسيد ذلك فى حرب حزيران ١٩٦٧ متمثلاً فى تواطؤ الدول العربية فى إلحاق الهزيمة بمصر : (اشمعنى يا حبيبتى فى ٥ يونيو اتكلموا الإنجليز).[2] (الطيارات اللى ضربت هيروشيما اللى ضرب غزة

---

[1] المسرحية ص ١٢٩.
[2] المسرحية ص ١٥٣.

والعريش...)[1]

وتصور من جهة أخرى الجنود الصهاينة على أنهم مجموعة من اللقطاء استطاعت الدعاية الصهيونية أن تجمع بينهم فى أرض فلسطين – وهى أرض تنطبق على المجتمع الإسرائيلى ككل – فكيف كان متسكعاً فى شوارع باريس وكذلك بالنسبة لبقية الأطراف الأخرى :

الضابط : ما كفياك راحة على أرصفة باريس.

ليف : وليه ده.

الضابط : ما تزعلش أو أكوام الزبالة فى لندن لسه فكراك.

يوسف : ماما... برضه مش ح أزعل كوهين.[2]

وهذا يفضى بنا إلى القول بأن المجتمع الصهيونى لا تربط بين أفراده أية علاقة دموية أو قومية وإنما هو من مجموعة من شذاذ الآفاق والصعاليك شأنه شأن المجتمع الأمريكى – كانوا مشتتين فى العالم ثم اجتمعوا فى فلسطين بتأثير الدعاية الصهيونية تحت شعار الثورات وأرض الميعاد.

ومن هذا المنطلق فإن الكاتب يرى أنه لا يفل الحديد إلا

---

[1] المسرحية ص ١٣٩.
[2] المسرحية ص ١٦٢.

الحديد أى أنه يرى أن الصراع بين العرب واليهود صراع دينى وهو صراع قديم، وأن العودة إلى الدين سبيل لدحر العدو العبرانى: (القرآن والانجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة)[1].

من خلال الحوار بين الجنود الصهاينة يتضح لنا مدى حدة التفكك الاجتماعى الذى يعانى منه المجتمع الإسرائيلى لانعدام أية رابطة دموية بين أفراده، وهذا عامل مشجع بالنسبة للعرب الذين تجمع بينهم أكثر من رابطة (قومية دينية – تاريخية...)

ولكنه يرى أنه إذا كان متفككاً من الناحية الجنسية فإن العقيدة الصهيونية (الرابطة الأيديولوجية) القائمة على القتل والإرهاب والخداع استطاعت أن تجمعه بينهم وتستجيب لغرائزهم المتوحشة.

ونلاحظ بشكل واضح كذلك أن هذه الإيديولوجية الصهيونية انعكست على سلوكيات الصهاينة فيما بينهم خاصة ما نلاحظ داخل المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وهى علاقة تنعدم فيها الأخلاق والمبادئ الإنسانية والقانون، إذ لا شئ يجمع

[1] المسرحية ص ١٤٨.

بينهم سوى تحقيق الحلم الصهيونى، ويتجلى هذا واضحاً داخل المسرحية فى عدم الانسجام والاحترام.

حدة التفكك الاجتماعى الذى يعانى منه المجتمع الإسرائيلى لانعدام أية رابطة دموية بين أفراده، وهذا عامل مشجع بالنسبة للعرب الذين تجمع بينهم أكثر من رابطة (قومية دينية – تاريخية...) ولكنه يرى أنه إذا كان متفككاً من الناحية الجنسية فإن العقيدة الصهيونية (الرابطة الايديولوجية) القائمة على القتل والإرهاب والخداع استطاعت أن تجمع بينهم وتستجيب لغرائزهم المتوحشة.

الضابط: عاهرة بتحاكمنى.

استر : صعلوك بيحاسبنى.[1]

وعدم الانسجام هذا يظهر فى عدم ارتياح ليف ويويف لما يقوم به الضابط من مراوغة ومراودة فى محاولة لاستنطاق الجنود – بلغت به إلى الفشل وعدم الثقة فى النفس – وهذا لا يعنى أنهما يريدان معاملة الجنود المصريين معاملة تليق بأسرى الحرب وإنما لأنهما لا يعرفان إلا لغة الإرهاب والقمع التى تلقوها

[1] المسرحية ص ١٨٧.

من العقيدة الصهيونية القائمة على المخادعة والتمويه.

يوسف : الذبيح بأيد قوية.[1]

ليف : والسلام بوسائل اعلانية.

كما نلاحظ أنه ليس هناك أى معيار قانونى يحدد طبيعة العمل بالنسبة للجنود فهذه ساره تقوم بنوبات عمل تتراوح بين الخدمة العسكرية والترفية هذه الحرية فى الحركة – وهى حرية نابعة من قناعة الجنود بالمشروع الصهيونى – جعلتهم أكثر إخلاصاً بالرغم من الاختلافات والتناقضات فى المواقف الشخصية.

على ضوء هذا الواقع المر والمهزوم يتأمل السيد حافظ القضية الفلسطينية فيرى أن خيوطها جد متشابكة، فكما ساهم فى حياكتها العالم الغربى فإن الحكام العرب يتحملون الجزء الأكبر فى ذلك، إذ يرى أن القضية تحولت مع هؤلاء إلى دوسيهات وموائد واجتماعات (حبيبتى دوسيهات القضية اتقطعت.. العالم كله بيكحل عينه بالكذب... الكذب بيفتح للحقيقة قضبان معتقل... القضية هيه هيه والدوسيهات محظوظة قصاد

[1] المسرحية ص ١٢٥.

الأفندية أمهات باقات فينهوزن...)[1]

وبذلك أصبحت القضية عند هؤلاء الحكام الخونة بمثابة قميص عثمان، يتاجرون به ويستغفلون شعوبهم مدعين تمسكم بواجبهم القومى والدينى فى تحرير الوطن، فصارت القضية مناسبة للموائد الخضراء والحمراء والتجوال... تحت غطاء مؤتمرات للقضية الفلسطينية فتعددت أشكال هذه المؤتمرات فى الوقت الذى يسد فيه الحكام العرب الحدود فى وجه المقاومة الشعبية والفدائية ويمارس كافة أشكال القمع والتسلط والإرهاب على كل متعاطف مع هذه القضية المصيرية من أبناء الأمة العربية (الباب الكبير أبو السلاسل الحديد... عاوزينه يكسر... عيدان ارض المسيح بقيت ولاد فايرة عملوا ضلوع الدمعة وماج.. عاملين قلويهم بارود.. جايين زاحفين على الأرض ملثمين)[2].

لكن رغم غلق الحدود وخيانة الحكام العرب لنضالات الأمة العربية والشعب الفلسطينى فإن المسرحية لا تعكس اليأس وإنما تحمل خطأ دقيقاً من الأمل.[3] يأتى مع صوت قنابل وبنادق

[1] المسرحية ص ١٨٦.
[2] سعد أردش – كتاب حبيبتى أميرة السينما المقدمة ص ٦.
[3] سعد أردش – كتاب حبيبتى أميرة السينما المقدمة ص ٦.

الفدائيين الملثمين فهما الوحيدان كما يرى الكاتب القادران على تهديد ما يسمى ظلماً وبهتاناً وزورا بحدود إسرائيل الآمنة التى صنعتها على انقاض جماجم الفلسطينيين.

(...عيدان أرض المسيح بقت ولاد ثايره.. عملوا ضلوع الدمعة رماح.. عاملين قلوبهم بارود.. جايين زاحفين على الأرض ملثمين.. جايين من بعيد لجل الجولة الجاية.)[١]

"جايين... يا حبيبتى فوق بحور الدم جايين.[٢]

تعلم أن الأعمال الفدائية بقت جنبك.[٣]

تم انفجار لغم على بعد ٢٠ كيلو متر من معسكرك.[٤]

مسدساتكم فين... فين.. المدافع الثقيلة.. فين الناس.[٥]

فين سكينتك.. فين عصايتك.[٦]

إن الكاتب يرى أن المقاومة الشعبية والعمل الفدائى السبيل الوحيد لدك حصون العدو وتحرير الوطن وعليه فإنه لا صلح ولا اعتراف ولا تفاوض مع إسرائيل، وأن الحرب الشعبية

---

[١] المسرحية ص ١٨٦.
[٢] المسرحية ص ١٨٦.
[٣] المسرحية ص ١٨٨.
[٤] المسرحية ص ١٨٨.
[٥] المسرحية ص ١٨٩.
[٦] المسرحية ص ١٩٠.

والفدائية هى الجواب الصحيح لعصابات القمع والإرهاب، وليس الجيوش النظامية التى تؤتمر بأمر حاكم خائن، لأن الجيوش لا تحسن إلا الدفاع عن الكراسى وقمع الشعوب وقد وضعت لذلك أصلاً، كما يؤكد رفضه الكاتب لأى عمل سياسى يستجدى الحلول من أمريكا وبريطانيا وفرنسا وغيرها من الدول الكبرى، لأن الحل بيد الأمة العربية وبيد ثوارها، كما يؤكد رفضه لأى عمل استسلامى تنازلى يستهدف القضية الفلسطينية والأمة العربية ككل، وكأن الكاتب يعلم جيداً ماذا ينتظر هذه القضية من مؤامرات عربية وأجنبية تصفوية وجاءت الأحداث السياسية التى عرفتها الساحة العربية لتؤكد صدق ما ذهب إليه السيد حافظ من خيانة الأنظمة العربية للفلسطينيين تمثلت أولى خطواتها مع نهاية حرب أكتوبر فى مفاوضات الخيمة بالكيلومتر ١٠١ لتكتمل مع معاهدة اسطبل داود (كامب ديفيد) ومشروع ريغان... وغلق الحكومات العربية حدودها فى وجه المقاومة الفلسطينية، بل وضرب الفلسطينيين أنفسهم كما حدث فى سبتمبر الأسود ١٩٧٠ فى الأردن.

وهناك من اعتبر العمليات الفدائية للمقاومة الفلسطينية

عمليات إرهابية خاصة تلك التى تستهدف أهدافاً إسرائيلية خارج الأرض المحتلة، بل إن بعض القيادات الفلسطينية نفسها اعتبرت تلك العمليات ا لتى تجرى خارج الأراضى المحتلة سنة ١٩٦٧ بأنها عمليات إرهابية وأعنى بذلك أراضى ١٩٤٨ وهذا ما ذهب إليه سعد أردش فى مقدمته التى ضمنها كتاب السيد حافظ "حبيبتى أميرة السينما" (...وهو أول من يعلم أن هذا الحلم يشكل معجزة غير قابلة للتحقيق، لأن المعركة العسكرية ليست حلماً من الأحلام، خاصة والأرض العربية تغلق فى وجوه هؤلاء الفدائيين شبراً شبراً، ابتداء من سبتمبر الحزين فى الأردن ١٩٧٠، وصعوداً إلى سيناء بعد ذلك، ثم إلى جنوب لبنان وسعد حداد، وأخيراً بمعاهدات كامب ديفيد ومفاوضات الحكم الذاتى التى يترقب أخبارها العرب.. كل العرب. ويعلم أيضاً أن القيادة الفلسطينية قد انتهجت مؤخراً منهج الصراع الدبلوماسى، محل الصراع العسكرى)[١].

إن المسرحية تناولت بالنقد فترة حاسمة فى تاريخ مصر والأمة العربية ككل، كثر النقاش والجدل حولها، وهى مرحلة تمثل

[١] سعد أردش – كتاب حبيبتى أميرة السينما المقدمة.

عز المواجهة والمجابهة مع الكيان الصهيونى وحلفائه تحت القيادة الوطنية لحركة الضباط الأحرار التى فجرت ثورة ١٩٥٢ والتى حملت على عاتقها مسئوليات جسام تتجاوز الإطار الإقليمى لمصر ليشمل محيطها العربى والإسلامى والأفريقى وبالتالى العالم ككل، فاضحت مصر بذلك قبلة للمكافحين والأحرار فى العالم الثالث، ولعل أهم مسئولية تحملتها مصر هى تحرير الأرض العربية ولهذه الغاية بالذات قامت الثورة – التحرير من الداخل والخارج – باعتبار أن الأمن العربى كل لا يتجزأ، وبغية تحقيق هذا الهدف عملت الثورة على تبنى مجموعة من القرارات السياسية والاجتماعية والعسكرية والاقتصادية... الخطيرة والتى كانت كافية لتحقيق المستحيل، كلن ما الذات حدث؟

إن الذى حدث هو ما حدثتنا عنه المسرحية من هزيمة ماحقة وفشل ذريع أصاب ثورة ١٩٥٢ لأنها لم تجد السواعد الوفية المخلصة لمبادئ الثورة وأهدافها وأحلامها وتطلعاتها، والمسئولية حسب رؤية السيد حافظ يتحملها كل أبناء مصر حاكمين ومحكومين.

والحقيقة أن أسباب الهزيمة كثيرة متنوعة والكاتب اقتصر على بعضها وأغفل الأخرى، وهو لا يعاتب على ذلك لأنه ليس بخبير

عسكرى أو محلل سياسى، ولكنه كاتب يولد الأحلام ويفجر الآمال ويحارب اليأس حتى لا يسكن فى النفوس ويعظم الخطر.

الفصل الثانى

جماليات المسرحية

يقول محمد مسكين : إن الكتابة المسرحية كصياغة فنية للواقع هى إدارة معرفية تعيد إنتاج الواقع بصيغة جمالية من خلال أدواتها الخاصة، وتكتسب مشروعيتها من خلال فهمها الجمالى الخاص للواقع، هذه الخصوصية التى تتأثر ملامحها من كنه العملية المسرحية ذاتها، ممارسة لنوعين من الإدراك :

١- إدراك واع للواقع.

٢- إدراك جمالى لهذا الإدراك الواعى أو إدراك الإدراك.

إن هذا المستوى الثانى هو الذى يمد كاتب المسرحية بالمضمون الجمالى كما يمدها بدلالة الإضافة والإبداع...[١]

ولأهمية هذا الجانب الذى تحدث عنه محمد مسكين فى الدراسات المسرحية فإنه يتوجب على أن أقف عنده، ولكن قبل ذلك أود الإشارة إلى فكرة مهمة وحساسة فى دراسة هذه المسرحية وقد سبق أن أشرت إليها، وهى أن السيد حافظ يعد رائداً للمسرح التجريبى، وقولنا هذا لا ينطلق من فراغ وإنما فى الحقيقة يقف عندها كل متأمل أو دارس لمسرح السيد حافظ، وهذه المسرحية التى بين أيدينا لا تشكل استثناء فى ذلك، لذا

[١] محمد مسكين "حول الكتاب المسرحية" مجلة آفاق المغربية العدد الخامس السنة ١٩٨٦ تصدر عن اتحاد كتاب المعغرب ص ٨.

فإنى أجد نفسى مضطراً إلى أن أقف عند مظاهر التجريب فى هذه المسرحية.

حول المصطلح الفنى :

إن أول شئ يثير انتباهنا ونحن نقلب صفحات المسرحية كلمات "الجسر الأول، الجسر الثانى والجسر الثالث"وقد تسائل لماذا عمد الكاتب إلى تقسيم المسرحية إلى جسور وليس إلى فصول؟ إن هذا التقسيم ليس بجديد خاصة ونحن نتعامل مع فنان حدد منذ البداية موقفه من الأشكال التقليدية البالية واعتبرها غير صالحة لمسايرة الفترة الراهنة.

وقد يرتبط هذا الهجر للأشكال القديمة بالثورة التى أطلقها بعض الكتاب النقاد المسرحيين العرب على المصطلحات العربية أمثال المرحوم محمد مسكين : (إن مسألة المصطلح المسرحى تأخذ أبعاداً خاصة، إذا قورنت مع المصطلح النقدى سواء فى المجال الشعرى أو المجال الروائى... الخ. نظراً لمجموعة من الاعتبارات التى يمكن تحديدها كالتالى:

١- إن تأجيل الإهمال بمسألة المصطلح المسرحى تعمق حالة الإحباط التى طبعت

تقبل المثقف العربى فى العصر الحديث، لهذا الفن الوافد الذى هو المسرح والذى كان يمثل بالنسبة إلينا إلى ما يشير إلى العجز الذاتى...

إن ضبط وتحديد المصطلح المسرحى نقداً وإبداعاً سيساعدنا على تمثل وفهم مكونات العملية المسرحية وأبعادها، إن فهم الذات لموضوع ما وتمثله جيداً يساهم فى تكسير حالة الغربة التى يمكن أن تعيشها الذات والموضوع معاً...

٢- إن الجيل الأول نتيجة استصغاره لذاته سقط فى موقف انبهارى بهذا المسرح الذى هو ذهب افرنجى : كما قال النقاش، لهذا تم التهافت على القاموس المسرحى الغربى وتبنى مصطلحاته حتى بدون فهمها أحياناً وإدراك دلالاتها، لقد أدت هذه الوضعية إلى خلط واضح عند الممارسين المسرحيين العرب لحد الآن، فحين – مثلاً – يتحدثون

عـن تأصـيل المسـرح العربـى، فـإن هـذا الحـديث يعتمـد علـى المصطلحات التـى تـم فى إطار الثقافة الغربيـة، هذه المصطلحات التـــى تمتلـــك تارخيتهـــا ومضـــامينها المفاهيميـة، إن البحـث عـن الأصـيل يـتم عندنا بأدوات غير أصيلة..."[١]

والسـيد حـافظ الكاتـب المتمـرد اختـار هـذا الاتجـاه منـذ انطلاقتـه المسرحية بتبنيـه للنمـوذج التجريبـى، وهـذا سـيكون لـه كبير الأثر على البنـاء الفنـى ككل وهذا ما نـلاحظه بشكل كبير فـى هذه المسرحية.

إن أحداث المسرحية كما رأينا تعرض علينا تفاصيل العلاقة بين مجموعة من الأسرى المصريين داخل إحدى الزنازن الصهيونية وبين مجموعة من الضباط الإسرائيليين وما يلاقونه من إهانة وتعذيب... لتطرح من خلال ذلك من المواقف الاجتماعية والعسكرية والسياسية، إلا أن البنية الدرامية التى طرح من خلالها الكاتب هذه الأحداث هى ما اصطلح على تسميته بمثلاثية الخط

[١] محمد مسكين "المسرح الغربى بين حضور المصطلح وغياب المفهوم" أنوال الثقافى المغربية العدد ٣٤ السنة ١٩٨٧ ص ١٦.

المسرحى (مقدمة عقدة وحل) فلم تسر وفق هذا النطق إيماناً من الكاتب فى كثير من أعماله بأن الحياة اليومية لا تسير وفق هذا السبيل وأن أى عمل لا يساير الحياة اليومية يعد نفاقاً وتدجيلاً على الجماهير، هذا ما جعل المسرحية من جانب آخر تتجاوز القصة كإطار للعمل المسرحى، أى أن الكاتب لم يحترم القضية كأساس للبناء المسرحى، وإذا حاولنا أن نجد سبباً لذلك فلا يسعنا إلا أن نقول بأن الكاتب لا يريد تقييد نفسه بأشكال قديمه مترهلة لا يرى أنها ضرورية، ولا يرى فيها السبيل الوحيد للعمل المسرحى فالكاتب ينشد الحرية فى كل شئ فكما ينشد الحرية للجماهير ويناضل من أجلها ينشدها لنفسه فى الكتابة، ولهذا اختار التجريب كأساس للعمل الدرامى، ومن جانب آخر فإن الكاتب يهتم بالكلمة أكثر ما يهتم بالشكل.

الصراع الدرامى :

إن الأساس الذى يقوم عليه التصاعد الدرامى (النمو الدرامى) هو التناقض الذى يساعد بشكل كبير على التصعيد من حدة الصراع بين الشخصيات والصراع فى هذه المسرحية ثنائى الاتجاه.

١- صراع داخلى :

طبقى (محمد – رأفت)

إيديولوجى : بين مرتبط بتراب الوطن وبالجماهير وبين عميل وخائن متحالف مع الاستعمار (ضياء محمد عبد القوى - رأفت - حسين)

٢- صراع خارجى :

صراع بين ارادتين : عربية وإسرائيلية (صراع حضارى) بين الجنود المصريين وبين الجنود الإسرائيليين.

هذا الصراع يشتد حدة تأزماً كلما انتقلت المسرحية من موقف لآخر تماشياً مع نمو الأحداث وتصاعدها، إلا أن الكاتب يضع لهذا الصراع حداً أو مساراً آخر.

فبالنسبة إلى الأول (ما سميناه بالصراع الداخلى) ينهيه الكاتب بتطهير المجتمع من قوى الرجعية والعمالة (قتل رأفت) وكأن الكاتب يدعو إلى التعايش السلمى أو إلى السلم الاجتماعى أما الثانى - الصراع الخارجى، فإن الكاتب لا يعمد إلى إنهائه، وإنما تأجيجه وتصعيده من طرحه للعمل الفدائى المسلح من خلال إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف، من - هذا - الصراع إلى جانب الحوار والشخصيات يوصلنا الكاتب إلى تقبل مجموعة من المواقف النقدية الهادفة التى

تنبهنا إلى الأخطاء والسلبيات الاجتماعية المتمثلة فى الانحلال الخلقى والاجتماعى والاستلاب الحضارى، وموت الذات العربية من خلال استيراد البدع الغربية، وكذلك إلى انحلال القوات المسلحة وتفككها، فالتناقض من هذا المنطلق يساعد عليه التصاعد العمودى من أسفل إلى أعلى دون الانحدار أو التوقف عند نقطة الوسط (عقدة) أو نقطة النهاية (حل)، بل إن نهاية المسرحية تكاد تكون لا نهاية وإنما دفعة جديدة لها فى اتجاه أعلى وبعبارة أخرى بداية جديدة للمسرحية، ولكن ليس فوق خشبة المسرح وإنما فوق خشبة الفعل النضالى أى على خشبة الواقع العربى.

الشخصيات :

إن الشخصيات التى بنى عليها السيد حافظ مسرحيته تبدو شخصيات واضحة وعادية أى أنها ليست شخصيات فنية، فالسيد حافظ أخذها من الواقع المصرى، من الشارع والحقل ومن كل مكان داخل مصر.. وإذا قلنا إن شخصياته ليست فنية فذلك لأنها جاهزة ومقولية بشكل هندسى، فهى عبارة عن مجموعة من

الأفكـار والسـلوكيات والمواقـف السياسـية والأخلاقيـة وغيرهـا، لـذا هذه الشخصيات تكمل بعضـها البعض، وهذا مـائلاً بشكل واضـح عنـدما يتعلـق الآمـر (بمحمـد وعبـد القـوى وضيـاء)، والحقيقـة أن هذه الشخصيات لا تكمل بعضـها البعض بقدر مـا تلتقـى عنـدها أفكار الكاتب ومواقفه التى يقدمها للجمهور، وهى أفكار تقف مـن الواقـع موقـف الـرافض الغاضـب بكـل المواصـفات الخبيثـة، وتـدعو إلــى تجــاوز الـهزيمــة والإخــلاص لمصــر وثورتهــا، وعلــى هـذا الأساس فإن شخصيات السيد حـافظ تبحـث عن الأمـل والمسـتقبل والخير أى أنـها تبحث عن الممكن عن المستحيل.

فهـل يعنــى هـذا أن الســيد حــافظ يتــدخل فــى حركــة شخصياته ويوجهها الوجهـة التـى يريـدها أن أنـه يـدع لـهـا حريـة الحركة، الحقيقة أن شخصيات السيد حافظ محكومة ومقولبة، كل واحـدة منـهـا تعبـر عـن فكـرة يـؤمن الكاتـب، ولـهـذا نجـد أن هـذه الشخصيات تكمل بعضها البعض، لأن الكاتب لا يـهتم بالشخصية بقدر ما يـهتم بالفكرة الكلمة، وبعبـارة أخـرى أن أقـل متـا يقـال عن شخصيات السيد حافظ بأنـها عبارة عن أرقام تؤدى عمليـة جمعها بطريقة رياضية إلى مجموعة من الأفكار تنصب كلها فى الوقوف

مع الإنسان المقهور المحروم وتعرية الواقع المصرى ككل أى تدريه أسباب الهزيمة، وإذا حاولنا أن نقف عند شخصيات السيد حافظ كل على حدة، فإننا يمكن أن نميز بين نوعين فيها النوع الأول يعبر عن أفكار الكاتب ومواقفه، ويمكن أن تدخل فى هذا النوع شخصية ضياء (وعبد القوى ومحمد) والنوع الثانى يمثل أعداء الكاتب (رأفت وحسين) (قوى الرجعية والشخصيات الإسرائيلية العدو الخارجى).

إلا أن أهم شخصية ركز عليها الكاتب هى شخصية ضياء بطله الثورى، ويلاحظ هذا من جانبين، من حيث كم ما تكلم به، ومن حيث قيمته كذلك، فيظهر هذا البطل رمزاً للتمرد الاجتماعى والسياسى، ملتحماً بالوطن وبقضايا الناس، يعيش حالة من الحلم والهذيان الصوفى لدرجة أنه لا ينطق إلا بما يشبه الحكمة أو الأحلام... وإذا تأملنا هذه الشخصية جيداً فإننا سنجدها تجمع الكثير من صفات الكاتب نفسه : الثورة، التمرد، التحرر، الثقافة، الوعى... وغير ذلك من الصفات الإيجابية، فعلى لسانه يوجه الكاتب نقده للمجتمع وللمؤسسة العسكرية المصرية وللعالم الغربى والكيان الصهيونى.

إلا أننا نجد شخصيات أخرى تشارك البطل فى هذه الصفات مثل (محمد وعبد القوى) ومن هنا يفسر قولنا السابق بأن شخصيات السيد حافظ تكمل بعضها البعض يقول محمود قاسم ولعل أوضح مثال للبطل الفنتازى عند المؤلف يتجسد فى شخصية ضياء "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" فقد نتصوره لأول مرة مجنوناً ولكنه إنسان يعيش داخل أحلامه الوردية المشربة بالكثير من معالم الفقر... والطريف أن هذه المسرحية بها أقل قدر ممكن من العالم الفنتازى بين أعمال المؤلف فهى يمكن أن تحدث فى أى معتقل ولكن "ضياء" يحل بحبيبته ويحدثها عن السيارة الرولزريس الحمراء التى تدوى وقد غطاها الضباب الأبيض... وقد وصفه زملاؤه بالجنون لكننا لا نستطيع أن نحددها هو صورة من البطل العالم الذى يبحث عن الأمل وسط آخرين يعيشون فى أرض المعتقل أنه يحاول أن يغير برأسه وروحه خارج هذا المكان المحدود بعيداً عن الجدران الهشة التى سارت على الطريق متلفعة بشال من الحرير... هذه الجدران الهشة مصنوعة من ثوب حريرى ينفذ منها شعاع الشمس... يتحدث عن أمواج البحر أو العواطف وهو ينطق من

وقت لأخر بعبارات أشبه بالأمثال المعروفة شعبياً "الأفعى تتلون.. حوالين العود الأخضر لجل ما تطويه.." فهذا الكلام لا يمكن أن يصدر عن رجل مجنون... وها نحن الآن فى مجتمع تنبئى... السيد حافظ تحدث عن زوال الطغيان وعن اقتراب وزوال الغمام ويبدو أن بطلاً ثورياً قد تكلم وتعلم من شخصيات السيد حافظ أن التمرد ليس هو الكلمة ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه إلى أسباب الظلم.. وبذلك سوف يتحول عالمنا إلى عمل إيجابى بدلاً من أحلام عن العمل.. أم رؤيا فنتازية عن عوالم وردية.[١]

هذا الكلام يجرنا إلى الحدي عن البطولة فى مسرحية السيد حافظ هذه فالبطولة بمفهومها التقليدى لا وجود لها لأنها تقوم لى مبدأ القوة: أى أن البطل قادر عن صنع أحداث المسرحية وإنهائها لصالحه، فهو بهذا المفهوم قادر على التغير أما فى هذه المسرحية، فإن أبطال السيد حافظ تنتقى عنهم صفة البطولة، نعم إنهم أقوياء فى إرادتهم ومعنوياتهم إلا أنهم عاجزون عن الغير والثورة، وبطل السيد حافظ – ضياء – بطل ضعيف يحلم بالكلمة قبل الفعل : "أحضن أولادك الصغيرين..

[١] محمود قاسم "ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ" الجزء الأول مكتبة مدبولى ص ١٢٢.

علميهم فى الصحارى الخير والحقيقة.."[1]

ويتحدث عن المثالية والسيد حافظ يهتم ببطله هذا ويحمله كل الصفات الإيجابية بثورة على الظلم والطغيان وهو لا يهتم بالمال أو الجاه والسلطان، وإنما يعيش للآخرين للفقراء والمحرومين والحزانى.. وهذا التمرد السلبى عند البطل يتحقق فى آخر المسرحية أو يتحول إلى فعل على يد الثوار الفدائيين الملثمين الذين جعلوا من أجسادهم جسراً لعربة الحرية والكرامة، يقول محمود قاسم الكلمة "...إن التمرد ليس هو الكلمة ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه إلى أسباب الظلم وبذلك سوف يتحول عالمنا إلى عمل إيجابى بدلاً من أحلام عن العمل أو رؤيا فنتازية عن عوالم وردية.[2]

فإذا كان السيد حافظ يطلق تلك الصفات على بطله وهى صفات تتراوح بين الإيجابية والسلبية، فإنه من جهة أخرى يصف عدوه – الذى يتمثل فى عنصرين: الأول يمثل الكيان الصهيونى. والثانى يمثل الرجعية داخل المجتمع داخل المجتمع، بصفات القمع والإرهاب والمكر والخديعة والاحتلال وسفك الدماء...

[1] المسرحية ص ١٨٧.
[2] محمود قاسم "ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ" الجزء الأول مكتبة مدبولى ص ١٢٣.

إن شخصيات السيد حافظ لا تقدم إلينا عارية من المواقف أو الأحداث، فهذه الأحداث والمواقف تنظم الشخصية فى داخلها منذ اللحظة الأولى فى المسرحية، لأن الشخصية هى التى تضع الموقف أو الحدث أو الموقف والحدث هو الذى يكشف لنا عن الشخصية.

اللغة المسرحية :

أما لغة السيد حافظ فى هذه المسرحية فتشكل امتداداً لمسرحيته التجريبية وحلقة من حلقات النمو والتطور تجاه الكمال، وقد سبق أن قلنا بأن كل مسرحية من مسرحيات السيد حافظ لها بناؤها الخاص، لأنه لا يكاد يستقر على حال حتى يخطر بباله حال آخر أكثر نضجاً وأكبر استجابة للحظة التى يكتب من خلالها، والفترة التى يكتب من خلالها السيد حافظ مسرحيته هاته فترة ذات نكهة خاصة، خلفت آثاراً سلبية فى نفسية الإنسان العربى، وطبعت حياته بالقلق والغضب والهزيمة... فأضحت الحياة سئيمة وغير ذات معنى، وبذلك أصبح الإنسان العربى يعيش حالة من العبث والضياع والسيد حافظ جزء من هذا الإنسان المقهور، فكان حتماً أن تتأثر لغته

بهذا المناخ المضطرب المشحون بالتناقض إلا أنه تناقض يحمل بين طياته بشائر الأمل تحدى الهزيمة – فجاءت هذه اللغة متمردة وغاضبة على الواقع وعلى السائد والقديم.

ولهذا نجد الحوار فى مسرحيته هاته يأخذ اتجاهين متوازيين : الاتجاه الأول بمثابة مونولوج وهو وسيلة للتعبير الفودى خاصة عندما يتعلق الأمر بشخصية ضياء للتعبير عن نفسية الإنسان العربى المهزوم المتطلع إلى الغد المرتقب لعله يأتى بالنصر والأمل، لهذا نجد ضياء يكاد يفقد توازنه ويعيش حالة من الصراع الداخلى ولا ينطق إلا بالحكمة وما يشبه الأحلام جعلت رفاقه ينعتونه بالجنون، ولكنها على ما يبدو، ليست إلا حكمة الحالم العاشق الذى سحقته سهام الهزيمة "قلت لك يا أمه البيت مليان فيران كتيرة.. جديدة بتاكل عيش بتاع العيال.. (لنفسه) العيال الصغيرين.. قلت لى : لأ.. العيش كتير.. العيش مالى الخزين.. ما فيش فيران.. دى أوهام.. قلت لك: والفيران أكلت أكل العيال.. حتى الهدوم بقيت كلها مقطعة.."[1]

أو كقوله : "الحمام يا امه دمه سايل على الدروب..

[1] المسرحية ص ١١٠.

دمـه أبـيض دم ريحتـه حلـوة.. لا الـدم ابتـدى يتلـون أصـفر.. أزرق.. لا لون تانى.. اللون قريب منى.. لون أحمر أحمر..."[1]

والثـانى عبـارة عـن وسـيلة للحـوار بـين شخصـيات المسرحية، إذ تكشف عن موقف هذه الشخصيات من كل القضايا التى تناولتها المسرحية.

ضياء : لا.. الأول هما إيـه؟ عاوزيـة إيـه؟ قدامهم إيـه؟ وراهم إيه.. عندهم إيه والدبيحة مش الدبيحة بندقية مش زى خشبة والقضية لسه قدام المحاكم..[2]

عبد القوى : (لحسين) مش مهم رتبتك إيه.. مش مهم يا حسنين المهم أنت إيه؟ أصلك إيه جاى ليه.. عايز إيه؟[3]

قول لازم نعمل أى وسيلة نرجع تانى لبيتنا...[4] (موقف مناقض للمواقف السابقة)

وإذا نظرنا للغة المسرحية من جهة أخرى، فإننا سنقف عند مجموعة من الحقائق الأخرى التى تبدو للقارئ غريبة فى أول وهلة، لكن سرعان ما يغير موقفه لها عندما يضعها فى

---

[1] المسرحية ص ١٢١.
[2] المسرحية ص ١٢٤.
[3] المسرحية ص ١٢٣ – ١٢٤.
[4] المسرحية ص ١١١.

موقعها المناسب داخل أعمال السيد حافظ، ومن أهم هذه السمات التى تعطى لغة السيد حافظ فى هذه المسرحية طابعها الخاص، عنصر التمرد فلسفته لغة متمردة شأنها شأن صاحبها الغاضب.

وهذا يستجمع كذلك مع الواقع العربى المضطرب والمهزوم، ويظهر هذا التمرد فى المزاوجة بين العامية والفصحى والشاعرية واللاشاعرية، وعندما أقول الشاعرية فلا أعنى بذلك إنها تخضع للأوزان الشعرية والقوافى أو ما يشبه من القواعد العروضية، وإنما أقصد بذلك شاعرية الفكر وليس شاعرية اللفظ بمعنى آخر إن هذه اللغة ذات جرس موسيقى داخلى، إلا أنه يحدث إنفجار خارجى يحسه كل قارئ : الحية جاية لابسة ثوبها المسموم صبغاه بلون الطين... الدخان الأزرق السم طلع.. الدخان الأزرق بلون العيون...

أما فيما يتعلق بالمزاوجة بين العاملة والفصحى فإن ذلك يتجلى واضحاً لكل قارئ للمسرحية.

ومع ذلك فلغة المسرحية تهتم كثيراً بالكلمة التى تعتمد على الحوار، وقد اعتمد الكاتب ذلك من أجل تحقيق حلمه وتبليغ رسالة الثورة التى يبشر بها فى كل الأصعدة الفنية والفكرية

وكذلك الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

الـزمـــان :

إن السـيد حـافظ منـذ البدايـة يضـعنا أمـام زمـن واحـد للمسرحية، لكن هذا الزمن على ما يبدو غير محدد، فهو زمن مطلق، أى هو الزمن العربى بعد الهزيمة. فهو اليوم والغد وكذلك الأمـس بمـا يحملـه كـل مـن اليـوم والأمـس والغـد مـن تراكمـات وترسـبات...بعد أحـداث ٥ يونيـو ١٩٦٧[1] وهـذا التـاريخ فـى الحقيقـة لـه بعدان : البعد الأول يعبـر عن مرحلـة هامـة وخطيـرة من مراحل الأمة العربية ومصر بخاصة، والبعد الثانى يعبر عن جيل مـن النـاس عاشـوا مـرارة الـهزيمـة واكثـروا بمـا تـلا ذلـك مـن انبطاح أمام الأعداء وانـهزام حضارى... والبعد الثانى هو ما ذهب إليه محمد مسكين بقوله لأن الزمان هو الإنسان وليس الأشياء لأنـه المعقل لهذا الزمـان وحينمـا كـان الإنسان يمتلك فـى ذاتـه الثابت والمتغير، يمتلك الخـاص والعام فإنـه أكثر من ذاتـه ومن هـذا يكتسـب دلالـة الرمـز. إن الإنسـان هـو ذات بالنسـبة ورمـز

[1] المسرحية ص ١٠٩.

بالنسبة لغيره وللتاريخ...[1]

وبهذا فإن الزمن عدد السيد حافظ يحمل أكثر من دلالته، ولتحقيق هذه الغاية أى للقفز بين اليوم والأمس والغد، فإن زمن المسرحية يعرض مجموعة من التكسيرات (فلاش باك) سواء فى شكل ذاكرة استرجاعية أو رؤية متقدمة إلى المستقبل.

قلنا إن زمن المسرحية يعبر عن مرحلة تاريخية مهمة فى حياة مصر والعرب لأنها مرحلة الهزيمة والإنسان العربى فتغيب الهزيمة وتختفى وحضر الإنسان العربى المتحرر، والإنسان فى الحقيقة يساوى عدد السيد حافظ عدد السيد حافظ مجموعة من الحقائق (يساوى حقبة تاريخية) هزيمة – قلق – خيانة – استسلام، غياب الديمقراطية، قمع، قوانين جائزة... فزمن المسرحية إذن أكبر من اللحظة التاريخية يتناولها الكاتب وفى هذا يقول محمد مسكين دائماً فى التاريخ يذهب الإنسان ويبقى الحدث، فى المسرح يتبخر ويبقى الإنسان (...) إن الكتابة المسرحية تفكك العلاقة الرابطة بين اللحظة التاريخية والإنسان

---

[1] محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية العدد الخامس السنة ١٩٨٥ تصدر عن اتحاد كتاب المغرب ص ١١.

أكثر من لحظته[1].

وكما قلنا سابقاً فإن المسرحية لم تسر وفق خط مستقيم وإنما تعرضت لمجموعة من التسكيرات سواء فى شكل ذاكرة استرجاعية :

"وبعدين يا ماما.. المجموع ده ح أعمل بيه إيه.. والمصيبة ساقط انجليزى.. (يصعد خطوة) مرسى يا أونكل.. لأ مش معقول، البدلة جنان علىّ (يصعد خطوة أخرى) هالو فيفى.. هالو سوسو شفتى اللاعب بتاع النادى بتاعنا مرمط الأرض باللاعب بتاعكم (يصعد خطوة أخرى) إيه رأيك فى العربية المرسيدس جميلة مش كدة؟؟..[2]" أو فى شكل رؤية متقدمة للمستقبل هذا ما يطرحه من خلال النهاية للمسرحية.

المكان :

ما قلته عن الزمان يكاد ينطبق عن المكان إذ يبدو الكاتب محافظاً على وحدة المكان، وذلك أن أحداث المسرحية تدور فى أحد المعتقلات بالأرض المحتلة، لكن الكاتب يحتفظ على ما يبدو بوحدة المكان ليتمرد عليها، لأن المسرحية وإن

---

[1] نفس المصدر نفس الصفحة.
[2] المسرحية ص ١٢٧.

كانت تبدو أنها تعالج موقفاً واحداً، فإنها فى الحقيقة تعالج مواقف متشعبة تمتد من الفرد إلى المجتمع إلى العالم ككل، ومن هنا فإن المكان يبدو واحداً فى البداية (المعتقل) إلا أنه سرعان ما يتفجر ليصبح أمكنة متعددة ومتنوعة، تمتد على امتداد ساحة الفصل النضالى فى كل الوطن العربى فى فلسطين ومصر والعالم، فالمسرحية وإن كانت تدور أحداثها فى أحد المعتقلات بين مجموعة من الضباط العرب والضباط الإسرائيليين فإنها تجاوزت ذلك المكان (المعتقل) إلى مكان أكثر سعة ورحابة إنه مكان العمل النضالى والفدائى ولهذا السبب عمد المؤلف إلى اشتراك الجمهور عندما أنهى المسرحية بالسلاح، وكأنى به ينقل أحداث المسرحية من مكانها الضيق (المعتقل) إلى مكان آخر هو مكان الجمهور وليس الجمهور الذى يوجد فى القاعدة فحسب وإنما فى كل الوطن العربى، اختلط فيه (المكان) الضابط (الممثلون) بالجمهور (المواطنون).

الموقف الايديولوجى للكاتب :

يقول محمد مسكين : (إن الكتابة تكتسب مشروعيتها من حولتها التاريخية أى من تموقعها داخل اللحظة، إذا كانت

الكتابة المسرحية هى قراءة للحظة والناس فإن هذه القراءة هى قراءة تاريخية أى أنها عملية استيعاب عميقة لخصائص لحظتها على كل المستويات السياسية والاجتماعية...[1] انطلاقاً من هذه المقولة تكتسب مشروعية البحث فى البنية الفكرية للكاتب من خلال هذه المسرحية.

لقد سبق أن قلنا إن الانتماءات الاجتماعية للجنود المصريين المأسورين لدى العدو الصهيونى جد متفاوته، فهى تمتد من أدنى نقطة فى هرم المجتمع المصرى إلى أقصى نقطة فيه : أى من الطبقات الكادحة إلى الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية، وما يهمنا من هذا كله محاولة الكاتب فى عمله هذا التقريب بين هذه الانتماءات المختلفة، فهل يعنى هذا الكاتب يكرس ما نادت به الثورة الناصرية فى محاولتها فرض منطق المصالحة والتعايش بين فئات المجتمع استجابة لخطورة المرحلة – لأنها مرحلة الصراع مع العدو الصهيونى ومن الواجب أن يكون هناك تماسكاً اجتماعياً يساند الجبهة العسكرية ويسد الأبواب فى وجه كافة أشكال الحرب النفسية والإعلامية التى

---

[1] محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية العدد الخامس السنة ١٩٨٥ تصدر عن اتحاد كتاب المغرب ص ٧.

تستهدف الإنسان المصرى من الداخل.

أم أن الكاتب يستجيب لنداء الشريعة الإسلامية؟ بدوره ناشد المسلمين بالدخول فى السلم كافة، واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا...! وغيرها من الآيات التى تنص على التماسك والتآخى.

نعم الكاتب ينادى بخلق نوعاً من التعايش السلمى بين فئات المجتمع مستجيباً لما نادت به الثورة الناصرية ومستجيباً كذلك لنداء الإسلام. إلا أن ذلك استحال وانتهى إلى الفشل، ويتمثل هذا الفشل فى الصراع المحتد بين رأفت وضياء وبين رأفت ومحمد وإن كان الصراع الأول إيديولوجى بالدرجة الأولى، معنى هذا أن الكاتب يعارض تطبيق هذا المبدأ فى التناقض الصارخ فى مستوى المعيشة بين فئات الشعب وهذا متا لا يريده الإسلام كذلك لأن الإسلام ينادى بالتكافل والتوازن الاجتماعيين.

فالكاتب من هذا المنطلق يرى أن الصراع سيستمر بين فئات المجتمع فى ظل هذه التناقضات، ولا يعنى هذا أن السيد حافظ يؤمن أو يدعو إلى تأجيج الصراع بين فئات المجتمع بالشكل الذى تنادى به الماركسية والمتمثل فى الصراع بين

طبقات المجتمع وحسمه فى الأخير لصالح البروليتاريا، وإنما يريده بالشكل الذى يحقق التماسك والتكافل والتوازن الاجتماعى، إى أنه يرى أن تطبيق هذا المبدأ رهين بإصلاح الوضع الاجتماعى والاقتصادى للفرد المصرى، والثورة الناصرية بدورها كانت تريد خلق ذلك إلا أنها فشلت فى تحقيقه، وهذا يؤكده الكاتب من خلال الصراع المحتد بين رأفت وضياء ومحمد وعبد القوى من جهة ثانية، لأنها أى الثورة لم تطهر المجتمع من قوى الخيانة المتحالفة مع الاستعمار والامبريالية.

هذا فيما يتعلق بالداخل، أما إذا انتقلنا إلى الخارج، أى علاقتنا مع العالم الخارجى – أقول علاقتنا بأسلوب الجماعة لأن الكاتب وإن كان يكتب لمصر، فإنه فى الحقيقة يكتب لأمتها العربية لأن مصر بمثابة القلب فى جسد الأمة العربية – فإنه يناشد المواطن العربى وكذا الحكومات العربية، إلى التموقف من العالم الغربى لأنه عالم منحاز للكيان الإسرائيلى علاوة على ماضية الأسود فى التعامل مع آبائنا وأجدادنا فهو الذى نهب خيراتنا ودمر اقتصادنا وقتل شعوبنا العربية، ولا يزال يفعل ذلك مع الشعوب الصغيرة والضعيفة، من هذا المنطلق فإن السيد

حافظ يدعو أبناء أمته العربية إلى الكفاح المسلح فى صراعنا مع العدو الصهيونى لأن النضال الدبلوماسى ليس فى صالحنا ضد عدو تتحالف معه أكبر الدول وأقواها اقتصادياً وعسكرياً وليس لنا أمام هذا الوضع إلا الموت ونحن واقفون، وإلا فالفناء والموت بالذل والعار.. وهذا المنطق أثبتت صحته الأيام، فبعد توقيع اتفاقية اصطبل داود (كامب ديفيد) ماذا جنى العرب؟ سوى الخيبة والمهانة، ففى ظل هذه الاتفاقية اجتاحت القوة الصهيونية لبنان وارتكبت مذبحة ضبرا وشتيلا وقصفت تونس (حمام الشط حيث مقر المركزية الفلسطينية) وكذلك فى ظل هذه الاتفاقية تم تدمير المفاعل النووى بالعراق (تموز) وقصف القوة الأمريكية للجماهيرية العربية الليبية..

بعد هذا أنتساءل فى أى مكان يتموقع السيد حافظ؟ هل هو فى اليمين أو اليسار أو هو فى الوسط؟

إن السيد حافظ من خلال ما طرحه من أفكار ومواقف يكاد يرسم لنا الاتجاه الفكرى أو الأيديولوجى الذى يؤمن به ويكفى أن نستشهد بأحد المقاطع من المسرحية والتى لا تدع مجالاً للشك فى اختيار الكاتب فى اختيار الكاتب للوسط ورفضه

الاتجاه يميناً أو يساراً... أوعى حسك تروحى لانتصار لا تشمى فى الشمال ولا اليمين أمشى فى النصف علشان توصلى صح أصل فى اليمين عربيات كبيرة تقتل الخلق...[1]

حسنين : (لعبد القوى) اليمين أيد تعبانة... أصل أنا شطلاوى[2].

ضياء : يا حبيبى اليمين عربية روزرايس حمراء جاية بسرعة جاية تدوى من الخلف النور الأبيض كشفاته مولعة...[3]

إن هذا الموقف الأيديولوجى الذى يعتقد الكاتب على ما يبدو يستمد جذوره من الشريعة الإسلامية.. يا حبيبتى والقرآن والإنجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة[4] ومن الإرث الحضارى للأمة العربية والإسلامية.

---

[1] المسرحية ص ١٦٢.
[2] ص ١١٩.
[3] ص ١١٩
[4] ص ١٤٨.

الخــاتــمـة

إن مسرحية ستة رجال فى معتقل بـ/ ٥٠٠ شمال حيفا تمثل خطوة أخرى أكثر تقدماً فى مسيرة السيد حافظ المسرحية، فهى من جهة دفعة جديدة فى طريق تأكيد الرؤية السياسية المميزة للسيد حافظ التى اتسمت بالوضوح والشفافية فى وقوفها من الواقع المصرى والعربى، ومن جهة أخرى تأتى خطوة أخرى فى اتجاه الكمال داخل الخانة التجريبية التى امتطاها السيد حافظ منذ انطلاقته المسرحية.

قد تداولت هذه المسرحية فترة حساسة وخطيرة من تاريخ الأمة العربية ومصر بصفة خاصة، ذلك أن المسرحية وإن كانت ركزت على فضح وكشف الثغرات التى كانت تنخر جسد المؤسسة العسكرية المصرية والمجتمع المصرى بكل أجهزته الاقتصادية والسياسية – فإنها تمثل رؤية شاملة للواقع العربى لأن القارئ لهذه المسرحية يثأر أمامه الكثير من القضايا المتشعبة الوطنية (الحرية، السياسة، العدالة...)، القومية (القضية الفلسطينية...) والعالمية (قضية الاستعمار...) هذه القضايا محكومة النسيج

والحياكة، لا يمكن استقلال إحداها عن الأخرى[1] فلا يمكن فصل الوطنى عن القومى والقومى عن العالمى، فتحرير فلسطين يمر عبر تحرير مصر (العالم العربى) وتحرير مصر يمر عبر التخلص من قوى الاستعمار العالمية (سواء الاستعمار العسكرى أو الاقتصادى والثقافى...)

إن هذه القضايا وبعبارة أخرى الموقف من هذه القضايا ولد داخل المسرحية مجموعة من السلوكيات والأخلاقيات والقيم الإنسانية الشريفة التى اندثرت فى هذا العالم الذى طغت فيه المادة والأنانية ونزعة الشر والعنف والإرهاب... (الاستعمار).. وربما السيد حافظ يدعو هذا الجيل[2] إلى تجاوز مخلفات الثقافة الاستعمارية وما صاحبها فيما بعد من ثقافة انفتاحية تهدف إلى ترويض العقل العربى وجره تحو الاستسلام والخيانة والنفاق والمجون والخلاعة، ليعود الزمن العربى الأبى، زمن الفاتحين والمناضلين والشرفاء ويتوارى زمن الخيانة والاستسلام والتدجيل ونسقط شعارات الوصاية والنيابة ليفتح الباب أمام الجماهير العربية لتصنع مصيرها بنفسها وتطهر أرضها المداسة بأقدام

[1] تمثل الرؤية السياسية والفكرية للسيد حافظ.
[2] الكلام موجه لأجيال ما بعد الهزيمة.

اليانكين والصهاينة والخونة.

والمسرحية من جهة أخرى تماشياً مع نوعية القضايا المطروحة - التى لم تكن مطروحة من قبل فى الخمسينات والستينات - لأنه فى تلك المرحلة طغت المواضيع الاجتماعية والوطنية - تجاوزت الشكل التقليدى لأنه لم يعد قادراً على استيعاب تلك الشحومات الثقيلة المركبة إلى شكل آخر يمتاز بالمرونة والتفاعل مع روح العصر المتقبلة، وهذا الشكل الجديد هو النموذج التجريبى، فتجاوزت المسرحية القيود الأرسطية فتحررت من الوحدات الثلاث كما تحررت من ثلاثية الخط المسرحى، وكذلك من اعتماد القصة كأساس العمل المسرحى وغيرها القيود الأخرى.

خلاصة القول إن السيد حافظ يظل ظاهرة فريدة فى عالم المسرح العربى، بروحه الثورية المتمردة ذات النفس الطويل التى لم تهن أو تتعب تستسلم للهزيمة، أو بتجربته الجديدة فى مجال الصوت الآخر فى هذا الزمن الذى تشابهت فيه الأصوات.

والـلـه زمـــان يـا مـصـــر

الزمان : **بعد ٦ أكتوبر ١٩٧٣**

المكان : **القنطرة شرق**

المسرح : **حجرة بسيطة.. فى الخلفية زجاج مطلى بلون داكن.**

: **فى أسفل يسار المسرح : مائدة صغيرة يوجد عليها براد شاى يجهز.**

: **فى يمين المسرح : باب صغير أمامه كرسيان.**

: **(صوت طائرات.. وطلقات رصاص.. وعربات تسير)**

فايد : **برضه مش حاخاف.. ما يخافش.. لو ضربوا زمارة الخطر (يرتعش) بس أنا حاسس إن الدنيا ساقعة.. لما اسمع صوت المدافع أسقع.. مش خوف ده (يرتدى الروب) لكن دى حساسية ضد الطيارات (صوت طلقات وانفجار) (طرق على الباب بشدة إيه دا.. مين اللى بيخبط (الطرق يزداد).**

أمل : **افتح.**

فايد : **مين.. مين اللى بيخبط.**

أمل : **افتح بس وبعدين حأقولك أنا مين.**

فايد : **مش فاتح.. أنت تعرفينى.**

أمل : **افتح يا جبان مش عايزه أعرفك.**

فايد : **جبان.. أنا مش جبان.. وازاى تخبطى على راجل ما تعرفهوش وانتى واحدة ست.. دى قلة أدب.**

أمل : **افتح يا بارد.**

فايد : **بارد.. أنا بارد.. لا.. أنتى زودتيها قوى.. أنت عايزانى أضربك ألمين على وشك علشان تتلمى شوية.**

(صوت طلقات رصاص وانفجارات)

(الضوء يدخل من الزجاج) (يتجه لفتح الباب)

فايد : **نعم (يفتح الباب تدخل أمل بسرعة وتمسك مسدساً فى وجه فايد)**

(يدخل رجلان أحدهما مصاب والثانى يحمله، ويحمل كل منهما مدفعاً، تتوجه بالمسدس إليه وتقفل الباب) إيه ومسدسات كمان.. شتيمة

ومسدسات.

أمل **: ش.. ش.. ش.. اسكت.. مش عايزة ولا كلمة.. تيمة على السرير يا رياض.**

رياض **: هيلا هوب (يتجه إلى السرير ويضعه) أيوه كده استريح.**

أمل **: اقعد هنا (تشير إلى كرسى)**

فايد **: الله مش عايز أقعد أنا عايز استنى واقف.**

رياض **: اسمع الكلام يا بنى آدم.. اللى تقولك عليه نفذه (يشير إليه بالمدفع الرشاش)**

فايد **: حاضر.. حاضر أهه (يجلس).**

أمل **: فين الميه.**

فايد **: ميه.. ميه إيه؟**

أمل **: الميه يا بنى آدم.. ما عندكش حنفية ميه.**

فايد **: أنتم داخلين بيتى وبتهددونى علشان الميه.**

رياض **: هوش اسكت.**

فايد **: سكت.**

ر ياض **: أنا حاعرف فين هيه (ينظر يميناً ويساراً.. لا يرى**

الماء) (ينظر إلى الباب فى اليمين ويحاول أن يفتحه.. ويخرج ثم يعود.. يضحك فايد) بتضحك ليه؟

أمل : (لرياض) ما جيبتش ليه ميه.. (لفايد) مفيش ميه ولا إيه.

فايد : أصل البيت ده ما بتجيش فيه الميه إلا بعد الساعة اتنين بالليل.. الحنفيات عطلانة فى الدور ده واللى تحتيه.. واحنا على السطح فى الدور الرابع الميه.. ما تجيش إلا بخلق هوه.

أمل : هش اسكت.

رياض : (صوت إطلاق رصاص) أمال بتشرب ازاى؟

فايد : (لا يرد)

أمل : ما ترد عليه.

فايد : ما تشوفيلك حل.. اسكت ولا اتكلم.

أمل : اتكلم.

فايد : الميه هنا فى الجردل الصغير اللى عند الباب يجبها من الدور الأرضى.

رياض : **(صوت انفجار مدوى) نجحنا.**

امل : **نجحنـــا.. (تجــرى تجـــاه الســـرير) مصـــطفى.. مصطفى نجحنا.**

مصطفى : **(وهـو نـائم علــى السـرير) نجحنــا.. الحمـد لله.. سامع رصاص الأعمى.**

أمل : **أيوه يا مصطفى وسمعت الانفجار فى الذخيرة.**

مصطفى : **مش قلت فيه أمل يا أمل.**

أمل : **أيوه يا مصطفى (تنظر لكتفـه) كتفك جرحـه كبيـر يا مصطفى.**

مصطفى : **ما تخافيش دا أنا جرحى سطحى.. أنت حتهوليها ولا إيه.**

فايد : **(ينظـر بدهشـــة لهـــا بينمـــا رياضـــى يوجـــه إليـــه المدفع)**

مصطفى : **مص ولاده يا أمل.. إسرائيل أكذوبة فوق أرضنا.. ضبابة رخيصة.**

أمل : **بس أنت استريح.. (لفايد) فين الميه قولت (تتجه إلى رياض) فين يا رياض.**

فايد : **هنا (يقف.. يتجه إلى الباب) متخافش مش حاهرب.**

أمل : **هاتها فى طبق يا أبو مخ طخين.**

فايد : **مخ طخين.. لا.. أدينى قولت لك.. أنت نازلة شتيمة من الصبح وأنا ساكت لك.. مسدسات وشتيمة وميه دى زادت.**

رياض : **ايش.. أشد.. أسكت.**

فايد : **سكت**

رياض : **روح هات طبق وحط فيه ميه بدل الكباية دى.**

فايد : **رايح.. (يذهب ليحضر طبقاً وفيه ميه)**

مصطفى : **أنا مش عايز ميه (حتة قطنة كفاية.. جرحى سطحى أنا عارف كويس)**

رياض : **(لفايد) شوف حتة قطنة؟**

فايد : **حاضر (يحضر القطن.. تأخذه أمل تضمنه على جرح مصطفى)**

مصطفى : **بس يلا بينا.. (يحاول أن يقف)**

أمل : **(تمسكه) لا استريح أنت بتنزف استنى شويه..**

أرجوك اسمعنى مرة واحد فى حياتى.

مصطفى : **لازم نضربهم فى كل حته.. ده وقتنا يا أمل.. علم إسرائيل عار فوق أرضنا.**

أمل : **أنا عارفة.. بس أنت اتجرحت وهما ورانا لو حتموت يبقى إيه ثمن اللى بنعمله.. لازم نستريح لحد ما يبطلوا بحث عننا.**

مصطفى : **اللى بنعمله ثمنه مصر.. مهر مصر يا أمل دم.. مهر مصر شمس ونهار.. مهر مصر الحوارى والفوانيس والسبح والأدان فى الوشوش والفوانيس والسبح والأدان فى الوشوش السمرة والمناجم والصلب والحديد والعمال والعرق.**

رياض : **(لفايد) أقعد.. أقعد وما تعملش حركة.**

فايد : **(يجلس) قعدت.. بس أنا ما استحملش ده.. أنا مش م البلد دى دا أنا غريب.**

رياض : **أنت منين.**

فايد : **أنا من بورسعيد.**

رياض : **وجيت فى القنطرة شرق من أمتى؟**

فايد : **من سنة ١٩٥٧ بعد الحرب الأولانية وسافرت فى ١٩٦٧ ورجعت فى ١٩٦٨.**

رياض : **ليه سافرت وليه جيت وليه رجعت؟**

فايد : **ليه مش عارف.. أنا ما معيش فلوس هنا.. كل فلوسى فى الهلس.**

رياض : **أنت ساكن على السطح لوحدك مبسوط قوى.**

فايد : **مبسوط.. لأ.**

رياض : **أنت عارف إحنا مين؟**

فايد : **لأ مش عارف.**

رياض : **لا عارف.**

فايد : **بصراحة أنا حاسس انكم عصابة عاملين عاملة وبتسخبوا (يضحك الثلاثة)**

مصطفى : **تعرف إحنا كنا بنسرق أيه؟**

فايد : **إيه..**

مصطفى : **النصر.**

فايد : **نعم.**

أمل : **النصر.**

رياض : **أنت اسمك ايه؟**

فايد : **فايد.**

رياض : **فايد إيه.**

فايد : **فايد مختار (صوت انفجار وطلقات شديدة) (صمت فجأة) (يجلس رياض على الباب ممسكاً المدفع الرشاش) (أمل تجلس على كرسى فى اليمين تمسك فى يدها مدفعاً)**

مصطفى : **(ينصت وهو على السرير.. يمسك مسدسه) يا ترى حا يدوروا علينا؟**

فايد : **أنتم فدائيين شكلكم مش شكل حراميين.**

رياض : **جدع عرفتها لوحدك.. شاطر؟**

فايد : **ودخلتم هنا ليه؟ اشمعنا بيتنا اللى فى آخر الحارة وعلى السطح كمان.**

رياض : **أسكت.**

فايد : **سكت (صمت.. أمل تتحرك فى الغرفة)**

أمل : **أنت كنت بتعمل شاى ولا إيه (تنظر إلى البراد)**

فايد : **(يهز رأسه)**

أمل : أنت بنى آدم ما عندكش احساس بالمسئولية.

فايد : انتى زودتيها أوى.. عايزه إيه منى بالظبط أفهم

أمل : ما تعليش صوتك وما تنفعلش.. الإجابة لما أكلمك بس.

فايد : أنتم جايين ليه واشمعنا الأوضه دى اللى اختارتوها واشمعنى عايزين تودونى فى داهية.. لما يجى عساكر الإسرائيليين دلوقت حيهدوا البيت على دماغ صحابه كلهم (لا أحد يجيبه.. مصطفى ينام.

رياض : (لأمل) مصطفى نام.. بطل والله.

أمل : وفارس.. أنت عايز جوزى ما يبقاش بطل يا رياض.

رياض : أحنا لازم نبقى كلنا أيد واحدة وكل كتف يبقى جنب الكتف الثانى. مين كان يصدق الليلة دى كانت ليلة فرحك لكن ساعة الجد جت ولازم كلنا نقف سوى.. ضد.

فايد : (مقاطعاً) دى شعارات وكلام أغانى.. انتم هنا فى

القنطرة والعدو محتلنا من ست سنين.. بتحلموا بايه كل شئ ماشى بالأوامر العسكرية والعلم الإسرائيلى مرفوعة هامته بكبرياء فاق الحدود والناس فى عينها حزن.

أمل : أسكت.

فايد : مش ساكت.. صوتك فيه حزن.. عينيكى فيها حزن (لرياض) وأنت عينك فيها حزن.. حزن موجود فى عيوننا حزن من سنة ٤٨ ، ٥٦ وفى سنة ٦٧ حزن ما لوش معنى واحد غير الهزيمة إحنا مهزومين.. روحى اتجوزى الليلة دى بدل ما تعملى فدائية.

رياض : لا مش هزيمة وأنت الصادق وأنت.. ده حزن ده حزن متحزن جوانا.. حزن بقاله كثير.. من سبع تلاف سنة.. حزن الخراب والدمار والاستعمار.. حزن العلم الغريب اللى مرفوع فوق رأسنا من بعد موت مينا والاحتلال وراء الاحتلال.

مصطفى : (يعتدل) (تجرى أمل إليه) لا يا أخ.

أمل : **استريح يا مصطفى.**

مصطفى : **أنت عمركش حاربت.. عمركش وقفت وقفه صح وواجهت العدو شعبنا يوم ما واجه فريزر فى رشيد غمس الملح بالدم الحزن بالعيش وقفت الناس والفلاحين الغلابة والصيادين وقفت تتحدى لا الأساطيل من غير حق بتنفع صاحبها لا القوة من غير حق تبقى حقيقة.**

رياض : **كفاية يا مصطفى.. أنت تعبان.**

مصطفى : **شوف الهكسوس.. الروح الفدائية هى.**

فايد : **(مقاطعاً) فدائى يعنى إيه؟ يعنى تخطف النصر.. يعنى تهزم العدو.. مستحيل الكلام ده.**

رياض : **لا.. فدائى يعنى مقاومة.. يعنى لا.. فدائى يعنى الروح جسر تعدى بيه للنهار.. تفتكر لويس التاسع لما انهزم فى حوارى المنصورة.. كان كلب من غير ثمن لأنه من غير حق أى مهزوم يبقى كلب.**

فايد : **يعنى إحنا كلاب.**

رياض : **لا.**

أمل : **اللى بيدافع عن الظلم وهو مهزوم ما يبقاش كلب لأ.. الفلاحين اللى هزموا لويس فى المنصورة هم هم الفلاحين اللى هزموا فريزر فى رشيد.**

مصطفى : **أنت ما دقتش طعم المقاومة والرصاص والحرب؟**

فايد : **لا أنا دقت.. أنا جندت مرة واتنين واتدربت ووقفت علشان أضرب قالوا لى انسحب.. انسحب.. انسحب.. دايماً الأوامر.. استعد.. استعد.. النصر لنا.. انسحب وهكذا هزيمة وراء هزيمة.**

مصطفى : **ما واجهتش عدوك؟**

فايد : **المواجهة يعنى إيه؟**

رياض : **يعنى لما تنهزم تقول لا ما اتهزمتش.. لا مش بالكلام بالعمل.. يعنى تهزم الهزيمة.. يعنى تقف بره بيتك وفى أيدك سلاح تحمى ولادك ومراتك والعلم.. يعنى ما تنامشى وفى جتتك طعم الراحة.. يعنى تبقى قلقان طول ما فيه على صدرك البلد استعمار.. والقلق يعنى تفكر يعنى**

تعرف.. يعنى تمسك سلاح وتقتل العدو بره وجوه.

أمل : **أنت مصرى.**

فايد : **أيوه.**

أمل : **مش باين.. أنت بس مصرى فى شهادة الميلاد.**

فايد : **لا.. أنا مصرى بحق.. وبصدق.. ويعنى إيه مصرى.. كل العالم وطنى.**

أمل : **إذا ما عرفتش بلدك وعرفت نفسك إذا ما حستش نفسك وتقدر تحمى بلدك تبقى ازاى تعرف العالم.. لما تحرر نفسك وتحرر وطنك.. تحرر العالم وطنك.**

فايد : **الوطنى يعنى إيه؟.. يعنى إيه مصر؟.. دا كلام.**

رياض : **وطن كلمة تلات حروف.. مصر كلمة تلات حروف.**

فايد : **شفت ازاى.. شفتى كلمة.. وطن كلمة ومصر كلمة كل كلمة بتلات حروف.**

أمل : **كل حرف يا فايد من التلات حروف دى.. هلال فى سماء مغطى مدينة.. كل ناسها عرقانين كل**

الشعب فيها عمال وفلاحين.. طالعين.. نازلين عارقانين حفارين فوق السقالات فى المناجم تلقى فى عينيهم حمول السنين مصر أرض شاربه نيل ودم مصر ما بتشوفهاش يا فايد.. ما شفتهاش فلاحين فى جلاليب تسافر للمدينة فى التجنيد.. ولاد شاربين من النيل ساعة الجد تصرح وراهم مصر شد حيلك يا بطل.

فايد : انتى طالعة فيها قوى انتم وطنيين وكلام.. البلد ما تستحقش أى حاجة الكير فيها دايس على الصغير فى سنة ٥٦.. سبت الكلية وفارد جناحى وقلت أحارب يا بورسعيد ما تموتيش دى الكلمة اللى كانت فوق شفايفى.. وفى عنيا ألف مليون رصاصة كنت جوه دبابة كنت مستنى الأوامر كنت فرحان قوى قالوا انسحب انسحب وفى سنة ٦٧ نفس الحكاية انسحب انسحبت أخذت على الانسحاب.. جوايا كلمة انسحب.

أمل : (وهى تنظر لمصطفى) المرة دى أمر الشعب..

وإرادته.. صوت الجموع.. صوت الناس كلها.. عايزين الخلاص.. كنا لازم نتجوز الليلة.. دى ست سنين خطوبة واحنا هنا لكن فيه حاجة أهم.. الزفة بتاعتنا لازم تكون أصوات الرصاص والحركة و.. (تقف فجأة) ما تشغلش نفسك بصوت الماضى وزحمته.. أنت عندك راديو.

فايد : عندى.

أمل : ما بتسمعهوش ليه؟

فايد : مش حاسمعه كسرته.. الأغانى فيها سم بيقطع فيا.. شهر رمضان وتمثليات هلب هلب ازاى أنى خيانة ٦٧ وشيل فى التليفزيون وسينما أونطة أونطة والأغانى آه وايه واحنا هنا فى سينا نستنى فيض الكريم ازاى أسمع أغانى.. وحفلات أضواء المدينة وماتشات الكوره وأنا جوايا جرح.. إحنا هنا فى القنطرة شرق العلم فوق دماغنا اسرائيلى والحقيقة إنه أمريكانى.

مصطفى : إحنا اتولدنا من جديد.. افتح الراديو.. واحنا فى

الـدم بتنغسـل وفـى الصـبح بنـتعلم الإرادة وفـى المحن بنشق النصر بالبارود مش بالكلام.. أوعى تصدق النصر بييجـى باجتماعـات والمشـاورات.. النصر دم.

رياض : بتشتغل إيه يا فايد.

فايد : مدرس تاريخ.. حاجة غريبة.. الشغلة اللى لقيتها هنا مدرس تاريخ ثانوى.

رياض : ما تعرفش تشتغل محامى والا ايه؟

فايد : باشـوف القاتـل والمقتـول الاثنـين مقتـولين.. سـألتنى تلميـذتى فـى يـوم.. العلـم اللـى فـوق المدرسة ده علم مين؟ سألتنى الحرب أمتى وأمتى نشوف علم بدلنا.. كان فى عينها السؤال ده فى عينين كل بنت قدامى مسكت الطباشير الأبيض وكتبت بالخط العريض.. الحرب لسه ما ابتدتش لأنها فى الناس ما اتولدتش.

مصطفى : (لفايد) أنت بالروح دى لا يمكن تحارب.. يأس.. قرف.. مفيش عزيمة.. مافيش إرادة.

رياض : **(لفايد) أنت متجوز ولا عازب.**

فايد : **أنا؟**

أمل : **أيوه (تجرى بجوار مصطفى)**

فايد : **لما أقوم أعمل لكم شاى (يقف يحاول أن يقترب من المائدة).**

رياض : **(وهو يمسك مسدسه فى وجه فايد) أوعى تفتكر أنك تقدر ترمى شوية الميه السخنة فى وش أى أحد.. أوعى.**

فايد : **أنا ها أعملكم شاى وامشوا لو سمحتم.. أنا مش مؤمن بالحركات الصغيرة دى.. أنا (يلتفت لهم) إحنا كام واحد اتنين.. ثلاثة.. أربعة.**

(يقف ليحضر الشاى)

أمل : **أنت متجوز والا لأ؟**

فايد : **كنت حتجوز لكن متجوزتش علشان كده باقولك اتجوزى الليلة دى احسن.**

أمل : **وعروستك هنا؟**

فايد : **لأ دى كانت فى بورسعيد.**

أمل : **وما جبتهاش معاك ليه؟**

فايد : **قاعدة مع أبوها وأمها.. أمها فلاحة من المنزلة متعرفش لغاية النهاردة ان فيه حاجة اسمها راديو.. تعرف كان فرخة باضت وكان لا.. تعرف تعمل زار كويس قوى.. تعرف ميعاد رمضان.. والست أيام البيض وتوزن الغلة فى كفها.**

رياض : **وأبوها (أمل تربط جرح مصطفى وتراعية)**

فايد : **(وهو يقدم لهم الشاى) يحب يشرب شاى صياد ولا الصيادين.. كان يسميها ست الحسن والجمال وساعات يسميها سكره (يجلس) انتم جيتم هنا ازاى؟**

رياض : **اليهود كانوا ورانا.. جرينا فى أى بيت وقلنا نستخبى على السطح طلع على السطح أوضة قلنا لازم نزورها لأن مصطفى اتجرح ولازم نشوف الحل.**

مصطفى : **ومتجوزتهاش ليه؟ مارضوش يخلوها تيجى معاك هنا؟**

فايد : لا ما كناش حنبقى هنا كنا حنسكن فى السويس أصلها راحت تستقبل السفينة السوفيتية أنتم فاكرين اللعبة القديمة بتاعة الاستعمار (يقف فى وسط الغرفة) يا أهالى بورسعيد.. يا أهالى بورسعيد.. اطلعوا قابلوا السفينة السوفيتية.. جاية تساعدكم استقبلوها.. (يجرى تجاه مصطفى) تعرف السفينة دى يا إما انجليزية.. يا إما فرنسية يا إما يهودية لكن أنا واثق إنها إنجليزية.. مش كده يا مصطفى.. حصدت كل الناس وست الحسن والجمال.

أمل : جايز دى ولا دى.. انجليزية.. يهودية أى حاجة.

مصطفى : أنا فاكر كويس خدعة الاستعمار الحقيرة لأهالى بورسعيد.

فايد : لا وافتكر نفس الخدمة سنة ٦٧ علقوا على الدبابات أعلام مصرية فى غزة دبابات إسرائيلية عليها أعلام مصرية واحصدى فى الغلابة الأهالى يا دبابات الأهالى ما يعرفوش يقروا.. الأهالى

طيبين يحبوا مصر.. فلسطين.. البنات فى غزة متكحلين بأمل مصرى الجنسية.. شرف الإرادة.. فى الضمة العربية تلقاه فلسطين.. أنا شفت بنت فى لون ست الحسن.. كانت فلسطينية ممدودة قدامى محروقة بعلم الثورة.. قعدت تقولى بكره إحنا حنرجع.. أنا شفت البنت الفلسطينية وهى بتموت على دراعى لكن يا ترى مين شاف ست الحسن وهى بتموت؟

رياض : وأنت ما رجعتش ليه تانى بورسعيد شفت أبوها وأمها؟

فايد : ما قدرتش.. أبوها ساب الصيد زى ما سعمت وبقى يأخذ المركب ويطلع الشط ينادى يا ست البنات يا سكره تعالى اطلعى بدمك وضحكتك وأنا أبوكى وانتى بنتى ضمينى بحينة لمينى يا بورسعيد.

رياض : انسحبت يعنى؟

فايد : أمها ماتت من الحزن.

رياض : **انسحبت ليه ما رحتلهمش؟**

(صوت دق على الباب بشدة) (كل يمسك بسلاحه).

السنهورى : **(من الخارج) يا فايد.. يا فايد.. أنت صاحى والا نايم؟**

رياض : **مين دا؟**

فايد : **دا السنهورى.. صديقى مدرس ابتدائى.. زيكم بيحب التفاؤل افتح له والا لأ؟**

السنهورى : **افتح يا فايد وبطل كسل.. عندى أخبار تساوى العمر كله.**

فايد : **إنسان غريب زيكم كده.**

مصطفى : **افتح له.**

رياض : **مصطفى.**

مصطفى : **افتح له علشان ما نسأله السكة شكلها إيه بره.**

أمل : **معقول الكلام ده.**

رياض : **افتح له (لفايد) اتحرك.**

فايد : **(يذهب ليفتح له) أيوه يا سنهورى حافتحلك**

(يفتح.. يدخل)

السنهورى : (يدخل) أخوك السنهورى يخبط.. السنهورى يخبط على الباب وتكسل سايب البيت وجايلك وبرضه تنسانى كده.. (ينظر حوله) الله.. هو أنت عندك ضيوف والا إيه.

فايد : أيوه تعرفهم مصريين زيك زى ما أنت شايفهم.

السنهورى : (يقدم نفسه) السنهورى أفندى.. مدرس الزامى أوعوا تفتكروا إن العيال الصغيرين دول حاجة هايفة.. أبداً.. الله أنا بأحس معاهم بالأمل.

(يخرج أعلاماً صغيرة من جيبه.. يضعها على صدر كل منهم) دى الأعلام المصرية صناعة أيدينا.. اليهود رافضين اننا نرفع العلم أنا عملت شوية أعلام صغيرة وبدى كل عيل علم يعلقه على الفانلة تحت القميص ويحفظ كل العيال نشيد بلادى (يغنى بصوت خفيض).

بلادى بلادى بلادى لكى حبى وفؤادى مصر أنت أغلى درة فوق جبين الشمس حرة يا بلادى

عيشى حرة واسلمى رغم الأعادى.

رياض : **عارف.. أسكت (يخرج مسدسه) مش عايز اسمع الكلام ده.**

السنهورى : **طيب أنا حاروح بقى ما دام فيها أسكت ومسدسات.**

فايد : **عايز إيه يا سنهورى بس أقعد.**

السنهورى : **أنا قاعد مع الولاد وبقالى ساعة أجيب إذاعة مصر مش عارف.. الطيارات بقالها كذا يوم مش عادية.. فقررت أجيب الإذاعة عاملين عليها غلوشة.**

وفجأة جيت تعرف سمعت إيه.

فايد : **إيه.**

السنهورى : **مش حاتصدق ما هو اللى خلانى أسيب بنتى الصغيرة وأجى إحنا عدينا الضفة الشرقية والجيش المصرى بيزحف بقاله يومين جاى علينا ماشى فى سينا.**

فايد : **إيه.**

أمل : **هو ده اللى خلانا نأجل الجواز لأن المصريين بقالهم يومين بيزحفوا فى سينا يعنى جايين لنا.**

مصطفى : **ومحاصرين القنطرة شرق.. لأنهم فرضوا حظر التجول والطيارات والمدافع شغالة ومفيش زمارة خطر علشان ما يحركوناش.**

فايد : **لا ما يبقاش عندك أمل أنت وهو.. حننسحب حيجى أمر بالانسحاب.**

المجموعة : **لأ.**

فايد : **صدقونى حترجع الأوامر تانى.**

السنهورى : **مش حننسحب يا فايد لو كل شبر براجل مش حننسحب ولو جت الأوامر مش حننسحب لو قالوا لنا انسحبوا برضوا مش حننسحب.**

فايد : **أنت زيهم بتحلم.**

السنهورى : **لأ مش بنحلم.. أنت طول عمرك مهبط عزيمتى.. لكن بتف أدام اليأس اللى فيك لأتى عارف إنك أصيل.**

فايد : **أنا مش أصيل.**

السنهورى : **تعرف يا فايد.. دلوقت أنا لسة سامع إن فيه انفجارات حصلت فى قلب القنطرة شرق.. فيه فدائيين هنا.. يعنى فيه أمل.**

فايد : **أهم قدامك بيستخبوا عندى.. أنا خايف عليك خايف.. وعلى أحلامكم.**

مصطفى : **أنت كنت فى الجيش رتبتك إيه.**

فايد : **مرة عسكرى ومرة ضابط احتياط.. ويا عالم المرة الجاية حتبقى إيه؟**

أمل : **وسمعت كمان (توجه الحديث للسنهورى) سمعت حاجة من الأهالى؟**

السنهورى : **الأهالى بتغلى بس مستنية الإشارة مين يبدأ؟**

أمل : **الإسرائيليين تحت؟**

السنهورى : **ما هم فى كل حتة.**

رياض : **يعنى ما شفتش فى حاجة غير عادية.. فى الحارة فى الحى.**

السنهورى : **عربيات شايلة عساكر.. صوت مدفع.. رشاشات.. طيارات.**

صوت مكبر : إلى قوات الفدائيين المخربين سنقوم بتفتيش المنازل منزلاً.. منزلاً.. وسنلقن المخربين درساً قاسياً وسيدفع الثمن أهل هذا الحى.. أمامكم خمس دقائق لتسليم أنفسكم وسنضطر إلى تسليمكم إلى القانون ليأخذ مجراه.

فايد : (للمجموعة) مش عايزكم تودونى فى داهية وحتودوا الأهالى كلهم والحى.. حيهدوا البيوت علينا.

أمل : يا جبان.

فايد : ما تشتمنيش.. اسمع يا سنهورى بنتك ست الحسن روح لها أحسن.

مصطفى : ضابط فايد.

فايد : أنا مش ضابط.. أنا مدرس.

أمل : ضابط يعنى قائد.. مدرس يعنى ضابط.

السنهورى : ست الحسن والجمال نفسها تتجوز ضابط.. بس أصيل.

أمل : أنت سميت بنتك ست الحسن والجمال.

السنهورى : **دا اللى سماها فايد.**

مصطفى : **ضابط فايد اسمع الأوامر منى.**

السنهورى : **اسمع (ينظر لمصطفى) دا مجروح.**

مصطفى : **إحنا فجرنا أكبر مخزن للذخيرة.. فاضل نفجر الناس فجر الناس تلقى النصر قدامك اسمعنى يا حضرة الضابط.. خد مجموعتك المكونة من الأفراد الثلاثة وحاول أن تنقذهم وتقوم بالمهمة.**

فايد : **انهو مهمة؟**

مصطفى : **فجر الناس.. الجنود المصريين محاصرين القنطرة.. الحرب لازم تبقى شعبية.**

أمل : **(تجرى لمصطفى) مصطفى أنت مجروح.**

مصطفى : **أمل اسمعى الكلام أنا جرحى سطحى.**

أمل : **مصطفى إحنا اتفقنا سوى يا نعيش سوى يا نموت سوى.**

مصطفى : **أمل سامعة السنهورى بيقول إيه.. الناس مستنية الإشارة.. أنتم الإشارة.. وابقى أرفع العلم يا سنهورى وخليه كبير يعلقه الولاد من بره**

القميص.

أمل : مصطفى أنت بتقول إيه؟

مصطفى : أنا هنا وانتم اتوكلوا على الله.

أمل : مصطفى فاكر اما اتمشينا على النيل من ست سنين فى القاهرة.

مصطفى : كنت لابسه فستانك الأبيض وفى ايديك وردة حمرة.

أمل : يا حبيبى لسه فاكر؟

مصطفى : اتمشينا كثير لما رجلينا تعبت.

أمل : واشتريت كتاب مكتوب عليه مصر فى المستقبل قلت لك كل حاجة فيها مصر حتى لو كانت كذابة أو صادقة بحبها.

مصطفى : نفسى اشتريها كلها.. اشترى مصر.

أمل : اتفقنا كل حاجة نبقى فيها سوا.

مصطفى : أنت اسرع حركة والواجب لازم تنفذيه أن؟

فايد : (لمصطفى) أنا مدرس.

مصطفى : ما تبقاش جبان واجبه ولو لمرة واحدة عدوك.

فايد : **حيقولولى انسحب.**

مصطفى : **أنا القائد بتاعك باقول لك تقدم يا فايد ومعاك مجموعتك.**

فايد : **(يحييه تحية عسكرية) (يفتح باب اليمين يخرج منه)**

رياض : **حايهرب.**

السنهورى : **لا دا أصيل زى الصبار والقمح حايرجع.**

أمل : **مصطفى أنت بتفكر غلط.**

السنهورى : **(ينظر من زجاج النافذة) دول جايين على بيتنا؟**

مصطفى : **أمل اسمعى الكلام.. بكره لما يكمل زحف الجماهير وسينا كلها بتتحرر ابقى اعملى طريق طويل من السويس لحد نويبع علقى صورة كل شهيد فى كل شبر وزوقيها بالورد.. صور كلها مبتسمة بالأمل و..**

أمل : **مصطفى مش حاسيبك.**

مصطفى : **بكرة أجمل.. مصر أجمل.. مصر عايزة مشوار طويل تتغسل وانتى بكره.**

السنهورى : **يا اخواننا دول دخلوا البيت؟؟**

فايد : **(يدخل) إحنا حندخل على السطح.. حنط على السطح التانى لحد ما تلاقى سطح السنهورى تنزل عليه.**

مصطفى : **على بركة الله.. الإشارة والله زمان يا مصر (أمل تقبله من جبينه.. تعطيه التحية العسكرية)**

رياض : **(لفايد) تحت أمرك.**

فايد : **يلا بينا.**

السنهورى : **تعرف يا مصطفى أنا أخلى الولاد تتملى أملا والله زمان يا مصر.. يا سامع يا مصطفى.**

فايد : **يلا بينا (يخرجون)**

رياض : **(يرجع) أى أوامر.**

مصطفى : **(لرياض) فايد أخوك زى.. أمل أختك.. أصيل والسنهورى.. قم بالمهمة.. الله معك (ينظر من زجاج النافذة) دول محاوطين الشارع كله. (أصوات طلقات مدافع)**

صوت مكبر : **سنقوم بتفتيش المنازل منزلا منزلا ومن سنجد**

عندهم المخربين سنلقنهم درساً قاسياً.

فايد : (يدخل فايد) هما لسه ما جوش.

مصطفى : رجعت ليه؟

فايد : دا السنهورى عمال يصرخ فى الناس فى البيوت من أول سطح البيت والناس نزلت معاه الشارع.

مصطفى : أنا مبسألكش على السنهورى.. أنت رجعت ليه.

فايد : علشان أتعلم المواجهة يا مصطفى مرة واحدة أواجه عدوى (يخرج مسدساً) أنت بتشتغل إيه؟

مصطفى : فدائى فدائى.

فايد : قصدى مهندس ولا مدرس؟

مصطفى : فدائى.. يبقى شغلك الموت والحياة.. الحرب والسلام.. الظلم والحق.. النصر والهزيمة.. أى شغلة تانية تبقى كدب (طرق على الباب) (الطرق عنيف)

صوت : (صوت جندى اسرائيلى) افتح الباب.. افتح الباب.

فايد : الناس خدت الإشارة بتضرب فى العساكر.. الحرب

فى كل حتة فى كل حتة يا مصطفى.

مصطفى : **مصر بتتغسل بالدم.. الحرب الشعبية هى الخلاص أمل الحرب الشعبية هى الخلاص مش قلت لك.**

الصوت : **حنكسر الباب (دق على الباب يدخلون بالقوة) (مصطفى يطلق النار هو وفايد.. يسقط ثلاثة جنود اسرائيليين.**

(يجرى فايد ليفتح النافذة) (مصطفى يبدو أنه أصيب مرة أخرى)

فايد : **الناس بتضربهم فى الشارع.. الحرب الشعبية يا مصطفى (ينظر من النافذة)**

مصطفى : **مش حنرج ولا ننسحب.. وإذا انسحب أى حد.. أبقى أقف يا فايد ما تنسحبش تقدم أمسك السلاح فى أيدك.. والله زمان يا مصر (يسقط ضوء على فايد) (ضوء على مصطفى)**

(تظهر شاشة صغيرة.. صور السنهورى ورياض والجماهير وصور لضرب العدو فى جهات كثيرة)

ستار بطئ

مذكرات كاتب ومخرج مسرحى

تجربتى حول مسرحية

"والله زمـــان يـــا مصـــر"

والتى كتبت عام ١٩٧٣

السيد حافظ

لا يمكن أن يستمر الحال على ما هو عليه؟

سبتمبر ١٩٧٣.. المكان.. الإسكندرية.

الوطن منقسم إلى جناحين.. جناح يسيطر عليه العدو الإسرائيلى وترفرف أعلامه فوق أرضنا فى غرور وجناح مستغرق فى غيبوبة.. الشوارع فى الداخل ممتلئة بالتفاهة والناس مستغرقة فى تفاصيل الحياة اليومية اختفاء الشاى والسكر...الخ. كنت أدرك أن استمرار هذا الحال من المحال حالة اللا سلم واللا حرب.. كما أطلق عليها الكاتب والصحفى الكبير محمد حسنين هيكل كنت مع جيلى أشعر بالتمزق.. وفى مقهى الدرينى بمحرم بك كنا نجتمع كل ليلة بعد الثامنة والنصف مساءً كمجموعة من الشعراء والأدباء والمسرحيين، والحوار يطول وعادة ما يتبع الحوار الشجار فيما بيننا لأننى أرى أن دورنا فى هذه المرحلة يجب أن يكون تهيئة الناس للمعركة وتوجيه مشاعرهم للإحساس بالمعركة بدلاً من الغيبوبة ولكنى كنت أقاوم والسبب الحالة التى عاشها جيلنا من الضياع.. فمن يدخل التجنيد لا يعرف متى يخرج منه ولا أمل فى الخروج فالبلاد فى حالة حرب والمعركة القادمة فاصلة.. وهذه المعركة الله أعلم متى تبدأ؟

وكانت حرب الاستنزاف قد توقفت والناس فى يأس ولكننى كنت أؤمن أن جيلى دفع الثمن وفى العالم الثالث الشهداء من الفقراء ليس لهم ثمن كانت تأتى جثثهم ليلاً ويدفنون وأخبارهم تأتى سراً وفى كل يوم نرى صوراً لأناس لا نعرفهم فى الجرائد يتحدثون باسم مصر وأنهم المسئولون عنها كانوا مصريين فقط فى شهادة الميلاد أما الشهداء أبناء مصر الحقيقيين يدخلون الجيش كأرقام وعندما يستشهدون يدفنون سراً وفى الليل وكأن حياتهم كتب عليها (الحياة السرية) وهم مجهولوا الأسماء فى كل زمان ومكان.. ودائماً شهداء.

لا تظهر صورهم فى الجرائد والصحف.. تشاجرت مع ناجى أحمد ناجى ومحمد حسونة ومحمد مرسى على ضرورة أن نجهز أمسيات شعرية وطنية فى حب مصر والمعركة وقلت لهم اجذبوا حمدى رؤوف من تجاربه العاطفية وجريه خلف البنات إلى المعركة وكان ناجى يقول دائماً معركة إيه.. يا عم سيد الدنيا ربيع والجو بديع.. وفى النهاية وبعد حوار طويل اقتنعوا بأن نبدأ بتجهيز عدد من الأمسيات الشعرية والأدبية فى حب مصر والمعركة وبدأت من جانب آخر أجهز فرقة شباب المسرح

الطليعى بقصر ثقافة الحرية إلى هذه الأمسية.. وجماعة المسرح الطليعى تمثل مجموعة من الهواة تمثل جزءاً من نشاط القصر وكان محمد غنيم مدير القصر يرى أنه تجمع كبير يضم ما يقرب من ثلاثين أو أربعين شاباً وفتاة يأتون باستمرار وكان دائماً يقول لى : هات الأولاد بتوع المسرح لحضور ندوة سياسية أو ثقافية أو افتتاح معرض فهو يراهم (جمهوراً احتياطياً) متواجد يدارى عيباً كبيراً وهو عدم إقبال الجماهير على الثقافة الجادة أو الندوات كنت أرى ضرورة أن يحضروا حتى يكون لديهم ثقافة موسوعية فرجل المسرح يجب أن يكون موسوعى الثقافة بينما كان يراهم هو أنهم يفطنون العيوب.

أول أكتوبر ١٩٧٣ :

قدمت أول أمسية ثقافية فى منظمة الشباب الاشتراكى الناصرى فى قسم محرم بك تحت عنوان فى حب مصر والمعركة وتحدثت عن سيد درويش وتأثره بالمجتمع وأحداثه ثم غنى حمدى رؤوف مع الكورال وفوجئنا بالشباب ينقد الأوضاع ويعبر عن اليأس، الذى وصل إليه ولكن مع أغانى حمدى رؤوف لسيد درويش تحول الأمسية إلى ما يشبه المظاهرة الفنية الثقافية فى حب

مصر، تركنـى حمـدى رؤوف وخـرج مـن النـدوة مسرعاً مـع فتـاة وجلست بمفردى فى الندوة وفى المساء سألنى ناجى أحمد نـاجى عما حدث فأخبرته فقال حمدى رؤوف مشكلة يا ريس قلت لـه : هو فنـان موهوب ووظيفتـى أن نحـافظ علـى أى موهبـة حقيقيـة ونوجهها فهو ملحن ممتـاز ومطرب الأمسية الثقافيـة (بتعاتـك) ضحك نـاجى أحمد نـاجى وقـال : عـايز تتعبنـى يـا ريـس قلـت.. معلش.

يوم ٥ أكتوبر ١٩٧٣ قدم ناجى احمد ناجى إخراجه لأمسية ثقافية فى حب مصر والمعركة واشترك معه خضر الشاعر الموهوب الذى كان لا يبخل بالتواجد معنا دائماً كمسرحيين واشترك حمدى رؤوف معه ويومها قدم حمدى رؤوف من ألحانه تلحين أغنية لى بعنوان بلدى بلدى.. ولم أحضر الأمسية لظروف خاصة بالعائلة ولكننى حضرت فى نفس الميعاد.. جاء ناجى فرحاً ملوحاً ثم همس لى "هل تعتقد أننا نفعل ما هو صحيح وهل هناك معركة ستتم وسط هذا اليأس واللا أنت عايز تودينا

فى داهية؟؟؟

فقلت له المهم كيف حال استقبال الناس لكم.. قال كان رائعاً رائعاً وبعدها دخل ناجى أحمد ناجى الجيش حيث كان مجنداً وطال به الأمر سنوات ولا يعرف متى يخرج من الجيش ولكن كانت ليلة حرب أكتوبر جزءاً من تاريخ حركة المعركة والثقافة ودور المثقف فى التنوير...

يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ مساء وبعد الإفطار كنا نجلس فى مقهى الصعايدة وهو مقهى فقير بجوار مقهى الوادى فى محطة الرمل (الآن تحول إلى بوتيك .. محل انفتاحى) وجلس معى على المقهى المخرج محمد حسونة وبعض الأصدقاء وسمعنا فى الراديو صوت المذيع يذيع بيانات عبور قواتنا للقناة.. خرجت من المقهى مسرعاً إلى قصر ثقافة الحرية وفى الطريق شاهدت نجيب سرور المخرج والشاعر العبقرى الذى قتله المثقفون فى مصر ورفضوا أن يستقبلوه كعبقرية منفردة فأصيب بحالة نفسية وادعوا أنه مجنون وأنه مصاب بحال من الخلل العقلى، كان نجيب سرور واقفاً فى محطة الرمل أمام (محل على كيفك) يصرح يا ناس السادات بيضحك عليكم (الحرب دى كذبة) كان نجيب

سرور نزيل مستشفى الأمراض العقلية فى الإسكندرية وكان دائماً يسبب لى المشاكل فكلما شاهدته طلب منى نقوداً وكنت دائماً أراه يشرب بها (بيرة) ومرة أحرجنى وقال لى : الجرسون فى محل ايليت... (المحل الذى كان يجلس فيه دائماً وهو محل يقع أمام سينما مترو فى الإسكندرية) سألته : ماذا بك، قال سيدخلنى السجن.. احتاج إلى ثلاثة جنيهات فوراً.. بحثت فى جيبى لم أجد نقوداً.. ذهبت إلى أمى فى محرم بك وطلبت منها ثلاثة جنيها (سلف) وكذبت عليها قلت لها : نجيب سرور أكل وجبه غذائية وإذا لم يدفع سيسجن ولابد أن يدفع الفلوس، وأخذت منها جنيهات ثلاثة ونزلت واعطيتها له.. كنت وقتها أعمل مدرساً فى مدرسة النجاح الإعدادية بمبلغ تسعة جنيهات فى الشهر والمرتب ضئيل للغاية وكنت أعطى بعض الدروس وكنت أذاكر فى كلية التربية لأحصل على شهادة وكنت أعمل مخرجاً لفرقة الشركة الأهلية بمبلغ ثمانية جنيهات فى الشهر وكنت أخرج لفرقة التمثيل بالجامعة مقابل ١٥٠ جنيهاً فى المسرحية وهو أعلى أجر وقتها للمخرجين وكنت أقوم بتدريب شباب فرقة المسرح الطليعى بالاسكندرية مجاناً أقرأ وأكتب وأرسل مقالات لمجلة

السينما والمسرح لعبد الفتاح الباردوى كى ينشرها لى مقابل ٤ جنيهات فى المقال كما كان وقتها صلاح عبد الصبور يفتح لى أبواب مجلة الكاتب لينشرها لى مقابل مكافأة ستة جنيهات قال لى على شلش مرة إن صلاح عبد الصبور يقول عنك إنك موهبة تحتاج من يرعاها كان على أن أقرأ يومياً كتاب وكان على أن أكتب وأدرب الشباب على التمثيل وأذاكر فى الكلية وأحب.. فلا مانع من إقامة علاقة مع فتاة جميلة فى الجامعة فى فريق التمثيل والصعلكة على البحر وسرقة ساعات الحب، كنت أرى الله جميلاً فى الكون فى البحر والإسكندرية والشمس التى تشرق على شوارع المدينة بعد شتاء لتمسح الشوارع من المطر.. كنت أرى أن اليوم ٢٤ ساعة لا تكفى لكى يمارس الإنسان حياته كنت أرى حرب أكتوبر قد طهرتنا من الجراثيم وحولتنا لشعب أسطورة لمدة شهر على الأقل كنا نحب بعضنا ونعطف على بعضنا.. المهم تركت، نجيب سرور فى محطة الرمل يصرخ ويشتم السادات وشرطى المرور يجذبه ولكننى لم أفعل شيئاً، فى آخر مرة جذبته من يده من ميدان محطة الرمل تحت تمثال سعد زغلول وكان يشتم ويحثهم على الثورة ووضعته فى تاكسى وقلت

للسائق اذهب لمستشفى المعمورة للأمراض العقلية وأعطيته جنيهين.. وبعد ربع ساعة قابلته فى محطة الرمل فسألته إيه يا أستاذ نجيب ألم تذهب إلى المستشفى فقال مستشفى إيه.. أنت تعطى السائق جنيين وأنا لا.. قلت أعرف أن مشوار المستشفى بعيد قال : أخذتهم منه ونزلت... الآن لابد أن أتركه على أن أذهب إلى المسرح الطليعى الذى يزداد يوماً بعد يوم بأفراد أدباء وشعراء وفنانين وكان هو التجمع الثقافى الوحيد المتميز فى الإسكندرية بل وفى مصر فى وقت كان يأكل الوسط الثقافى والأدبى لحم بعضه ويقتلون بعضهم بعضاً بالإشاعات كانت بروفات مستمرة حول قصائد المعركة لعبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب ومجدى نجيب وابراهيم غراب وابراهيم رضوان وزكى عمر دخل ذات يوم محمد غنيم فى البروفة فسمع الشعر فقال لمن؟ فقلت له أسماء الشعراء فقال دول لهم أفكار ضد النظام قلت له يا عم محمد النظام لم يرسل لك ملف أسماء الناس اللى ضده ولكن هؤلاء عشان الوطن.. عشاق مصر وكنت أخرج يوماً مسرحية لعلى سالم عفاريت مصر الجديدة للشركة الأهلية. دخلت إلى القصر وقلت لفريق الشركة الأهلية مبروك عليكم وعلى مصر

الانتصار والعبور ربنا يوفقنا ونحرر سينا كلها ما رأيكم فى تقديم أمسية وطنية تشتركون فيها مع فرقة المسرح الطليعى.. فوافقوا.. انزلوا قاعة المسرح الطليعى كانت الشركة الأهلية فرقيها يجتمع فى غرفة فى الدور الأرض للقصر.. ونزلوا بفرح طفولى.

وأعلن ضم فريق الشركة الأهلية مع المسرح الطليعى فى أمسية عمار يا مصر وبدأت فى إخراج قصيدة جديدة كانت الأمسية الشعرية عندى تعنى الاهتمام بعنصر الدراما.. الحركة التشكيلية المسرحية فمن الممكن أن يتحول بيت شعر واحد إلى خمس حركة مسرحية.. إن المخرج الكسول الفاشل هو الذى يستخدم الممثلين فى الوقوف كالأصنام على المسرح لإلقاء الشعر.. فالشعر له إيقاعات درامية تصنع حركة مكثفة وغريزة وديناميكية فى المسرح.. عندما هبط الشباب إلى القاعة.. دخلت للقاعة أين حمدى رؤوف ابحثوا لى عنه فى أى مكان أتذكر حمدى رؤوف فى عام ١٩٧١ أثناء زيارتى للإسكندرية من القاهرة.. كنت أشاهد حفلاً غنائياً له فى مركز الشباب بالشلالات وبعد الحفل جاءنى عادل شاهين المخرج الموهوب وكان عضواً فى جماعة الاجتياز وكان يساعدنى فى الإخراج فى معظم أعمالى

وكنت كلما قلت له أخرج مسرحية يقول لى : حتى الآن لم تكتمل أدواتى فأنا أتعلم وكنت أحب ذكاؤه وقصائده الشعرية.. قال لى عادل شاهين أقدم لك حمدى رؤوف ملحن وصديقى ويجب أن يتعاون معك فى تلك الأيام كان دورى هو تفجير الطاقات الفنية بحوارات فكرية وكنت أبحث عن حمدى رؤوف دائماً ويبحث عنى ولحن لى أكثر من خمس قصائد للكورال الجماعى. وكان لا يلتزم بمواعيد ولا بروفات ولا أى قرارات يترك نفسه للحياة اليومية وكنت دائماً أتشاجر معه لهذا السبب.. جاء حمدى صدفة ودخل القاعة فقلت له أجلس ولحن لى هذه القصيدة الآن للأبنودى قال الآن.. قلت نعم.. قال لا يمكن قلت البلد فى المعركة وأنت تريد أن تتدلل وأخذت أطلق كل سباب الأرض عليه ولكنه ابتسم وأخذ يدندن ويلحن عندئذ دخل محمد غنيم مدير القصر للقاعة فوجد حمدى رؤوف يغنى فى البروفة صرخ قائلاً يا أستاذ سيد حافظ.. قلت نعم قال تعال.. فخرج من البروفة وأغلقت باب القاعة فقال.. الولد ده طلعه بره.. فقلت الولد مين قال الولد بتاع كورال سيد درويش حمدى رؤوف.. فقلت له اهدأ قليلاً يا عم محمد دا ولد موهوب وأنا أقدمه على ضمانتى قال عندك أستاذ ملحن عظيم

مثل فتحى جنيد.. عندم محمد عفيفى أستاذ.. دا عضو فى الكورال وأنت بهذا بتفتح لنا الباب فقلت له لقد لحن لى مجموعة قصائد وهو موهوب وبعدين وبعدين دا مدرب كورال الـ فى مركز الشلالات دعه لى.. قال ستندم..

ثم سألنى ماذا تقدم فى البروفة.. أما زلت تقدم شعر المعركة وحب مصر.. قلت نعم قال: نستطيع أن تقدمها للناس متى؟ قلت الليلة، قال لا غداً.. قال ليس عندى نقود سأقدمها باسم الشركة الأهلية وقصر الثقافة.. وبالفعل أحضرنا من عند ذهنى صاحب محل الملابس والكهرباء فى شارع الاسكندرانى لكى يضئ القاعة باسبوتات تحركه وطلبت من حمدى رؤوف أن يكمل الألحان غداً وأن العرض غداً ٧ أكتوبر ١٩٧٣ لأول عرض مسرحى فى مصر عن حرب أكتوبر باسم أحبك يا مصر.. ها هى الإسكندرية تظلم مبكراً الحرب.. البيانات.. الأغانى الحماسية الازدحام فى الأفران أو الجمعيات لا حوادث فى الطرقات شعب كأنه هبط من السماء فجأ لا مشاكل فى أقسام البوليس.. الأغانى الحماسية فى حرب ١٩٧٣ مختلفة الإيقاع عن الأغانى الحماسية فى حرب ١٩٦٧ كانت الأمسية تحتوى على أشعار

محمود درويش معين بيسو وزكى عمر - الأبنودى - سيد حجاب - إبراهيم رضوان - مجدى نجيب - محسن الخياط.. أربعون ممثلاً قاعدة محاضرات عامة ٣ أمتار يتحركون بتشكيلات أصغر ممثل ١٤ سنة عادل حافظ وأكبرهم عم السيد ٥٨ سنة من الشركة الأهلية للغزل.. نجح العرض نجاحاً لم نتوقعه ودخلت الكلمة المعركة ونجح حمدى رؤوف ملحنا وبدأت أغانيه تغنى فى شوارع الإسكندرية وطلبت من فريق التمثيل أن يستعد بعد أسبوع لتقديم عرض جديد حتى لا تمثل الناس وأن نغير فقرة فقرة فى العرض.. وأثناء زحف الجماهير إلينا وحشد الناس، فعلها حمدى رؤوف فوجئت أثناء الاستراحة ما بين الفقرات.. بعدم وجوده فقالوا أنه خرج مع فتاة وتأخرت الناس فى انتظاره اكثر من نصف ساعة فقلت لهم اصعدوا على المسرح وغنوا دون موسيقى وبدأ الممثلون يغنون دون العود.. يومها قال لى محمد غنيم ألم أقل لك أنه سيخذلك قلت فعلها ولكن ماذا أفعل.. قال أطرده قلت لا سيتعلم ذات يوم، وبدأت تتوافد علينا جماهير الإسكندرية الفقراء منهم من الأحياء الشعبية ولا يخافون الموت.. من حى كوم الدكة - حى سيد درويش العظيم، لم أشاهد فى جمهور

الصالة أى واحد من الأثرياء أو الطبقة العليا.. الفقراء يموتون يحتفلون بالوطن ويغنون له.. زارنى الملحن الصديق المبدع منير الوسيمى الذى أخذ بعد العرض للقصائد يبكى بصوت عال واحتضننى قائلاً : أنت أنقى صوت فى مصر الآن أربعون شاباً وفتاة يعملون معى وصبرى سالم جارى فى المنزل وصديقى والمشرف على مسرح الشركة الأهلية يقف بجوارنا وفوزى خضر أخبرنى أنه كتب قصيدة عن سيناء يوم ٥ أكتوبر.. هكذا ومحمد غنيم بدأ يجلس طوال اليوم والليل معنا فى قصر ثقافة الحرية ومعه صلاح أبو الكل.. وقال محمد غنيم ما رأيك السيدة ليلى مهدى تعمل ديكوراً بسيطاً ولوحات ترسم على البانوراما فوافقت وكانت ليلى مهدى تقف لترى وتسمع لتعبر فى لوحة تعلق كبانوراما.

٩ أكتوبر ١٩٧٣

كنت أجلس فى المنزل بعد الحادسة عشرة ومازال فى أذنى صوت المذيع الذى يعلق فى بيانات عن اقتحام جنودنا العظام إلى القنطرة شرق وتحريرها.. وأن القتال من بيت إلى بيت.. كنت أتمنى أن أسمع صوتاً واسم شهيد واحد وأن أعرف الأبطال واحداً واحداً ولكن للأسف كانت الصحف مليئة بصور

الـذى لـم يحـاربوا.. وكـأن قـدر مصـر الـدائم نـاس تـزرع ونـاس تحصـد.. نـاس تمـوت مـن أجـل الـوطن والانتصـار ونـاس تعلـق الأوسمة على صدورها.. القنطرة شرق تتحـرر.. هذا هو المكـان نعـم المكـان والزمـان ٦ أكتـوبر ١٩٧٣ عنصـرا الزمـان والمكـان معى هناك رجل أحبطته الهزائم يجلس فـى منزلـه وحيداً أعزب.. يقتحم منزلـه ثلاثـة مـن الفدائيين مـاذا يمكن أن يحدث.. الـدراما بكل عناصرها.. كتبت المسرحية فى ليلة واحدة.

١٠ أكتوبر ١٩٧٣

مـر علـى منزلـى عطيـه المصـرى تلميـذى فـى المسـرح أعطيته مسرحية "والله زمـان يـا مصـر" وطلبت منـه كتابتها بخط واضـح لأن لـه خـط جميـل فكتبهـا "أصـل وصـورتين" علـى ورق الكربون.. كنت سعيداً جداً بهذا.

جـاءنى فـى القصـر فـى هـذا المكـان مسـاء يـوم الفنـان المخـرج علـى عبـد العزيـز الـذى جـاء ليشـاهد عـرض (أحبـك يـا وطنـى) وانفعل كثيراً بـالعرض الـذى شـاهده وقـال لـى غيـر معقـول أن كاتباً وفنانـاً مثلـك لـم يكتـب مسـرحية عـن هـذا الحـدث العظيم "العبـور" قلـت لـه كتبت أمـس علـى استحياء عمـلاً متواضعاً مـن

فصل واحد اسمه "والله زمان يا مصر" قال أريده فوراً.. قلت له يا رجل أنه مشروع لعمل مسرحى.. قال أرجوك أريد قراءته فقط.. قلت له غداً.. وثانى يوم أعطيته إحدى النسخ التى كتبها عطية المصرى.

كان مسرح السيد درويش مظلماً وقاعة قصر ثقافة الحرية لا تتحمل أكثر من مائة مشاهد يومياً والناس تتزاحم.. قلت لمحمد غنيم مدير القصر نريد مسرح سيد درويش قال سأتحدث مع المحافظ.. مر أسبوع وكنت كل يوم أطلب من الممثلين الحضور قبل العرض بساعتين لتجهيز عرض جديد هو عرض "وطنى يا وطنى" حيث أن الشركة الأهلية لا يمكن أن تصرف على العرض بتكليف الإضاءة من عم ذهنى صاحب محل الإكسسوار وهو عرض مكون من مسرحية شعرية قصيرة عن عبد الله النديم – ومسرحية رجل ونبى وخوذة وهما من أعمالى ثم قصيدة كبيرة للشاعر محمود درويش تحت عنوان الخروج من ساحل المتوسط قلت لمحمد غنيم نحتاج إلى ميزانية فانلات بسيطة سواء وقطع ديكور بسيطة جداً قال الفانلات ممكن يتصرف الشباب أما الميزانيات ليس عندى والديكور لا يوجد،

وجذبت الفنان على عاشور ليقوم بعمل ديكور من ورق اجرائد تكلف ٤ قروش ونصف ثمن ثلاثة صحف يومية وأخذ يشكل صوراً وقلت لن نكتب ديكور على عاشور سوف نكتب رؤية تشكيلية على عاشور ومساعده محمد جعفر فى لوحة.. ومسرح سيد درويش كعادته مغلق الأبواب مظلم ورجال الثقافة والفن معظمهم هاربون فى المنازل أما كبار الموظفين فيجتمعون مع المحافظ ونحن نطالب بفانلات...

صيام شهر رمضان وتعب وإرهاق وعمل بالمجان من أجل مصر دون مزايدات دون مكافآت أى هدف إلا الوطن والمسرح.. كنت أريد أن أعرف ماذا يدور فى جلسات.. المحافظة كل يوم كلام ونحن نعمل ونعرف الناس من حولنا تغنى أعمالنا.

كان المسرح الطليعى أكبر من كل الادعاءات ومن كل الهزات وأكبر من أى عمل جعلنا صلاح أبو الكل يقدم كل ليلة العرض بكلمة الثقافة الجماهيرية وفوجئت بمسرحية "والله زمان يا مصر" تعرض فى دمنهور من إخراج على عبد العزيز وبدأت المسرحية تنتشر فى المحافظات كنت فرحاً للغاية وأنا أسمع

انتقالها من محافظة إلى محافظة بفرق مختلفة.. كانت القاهرة مضيئة بمسرحية (مدد مدد ما تشدى حيلك يا بلد) للشاعر إبراهيم وزكى عمر كانت أقاليم مصر تحتضن إبداعنا لأن الشهداء من الأقاليم والفنانين من الأقاليم والعاصمة تضم معظم العناصر التى سقطت فى بحور الادعاء والنص والاحتيال والدعارة الفكرية نحن نتحدث باسم مصر لا مانع أن يخرج فى العاصمة ألف واحد يقول مصر.. ولكن مصرنا غير مصرهم وطننا غير وطنهم.. نحن عندما نقول يا وطنى يغنى معنا كل الشعوب وهم عندما يقولون يا وطنى فى الإذاعة والتليفزيون أو كل وسائل الإعلام ينصرف الناس عنهم فى لعب الطاولة أو متابعة نشرة الأخبار أفضل أو سماع إذاعة لندن للتأكد من أن العبور حقيقة وأننا انتصرنا ولي كما خدعنا الإعلام فى الحرب السابقة، الوطن ليس صورة فى جريدة وليس حديثاً فى التلفزيون ولا أغنية فى الإذاعة.. الوطن الناس كان زكى عمر وابراهيم رضوان والمخرج عبد الغفار عوده فى مدد مدد ما تشدى حيلك يا بلد.. وفجأة ازدحمت أصوات الكدابين فى العاصمة بمسرحيات كثيرة وأعمال كبيرة وكان الكذابون أعلى صوتاً وفجأة

بدأ يضيع صوت الشرفاء فى زحام الأصوات الفاسدة وضجيج المتاجرة والتغنى وعبادة الفرد.. كان المسرح الطليعى متميزاً وكان حمدى رؤوف فى كل ليلة يغنى مع فاطمة حرفوش فى أغانى مسرحية النديم وقدمنا قصيدة إضافة لمجدى نجيب ومحسن الخياط.. أرسلت إلى على شلش رسالة أدعوه لمشاهدة العرض المسرحى ودعوت الناقد الأديب محمد صدقى من جريدة الجمهورية دعوتهما على نفقتهما للحضور.. كتب على شلش فى مجلس الإذاعة والتليفزيون العدد (٢٠٢٠) يوم السبت أول ديسمبر ١٩٧٣...

وطنى يا وطنى ومسرح الطلقة :

من قلب المعارك والانتصارات تتوهج الكلمة.. وإذا توهجت الكلمة صارت طلقة.. وإذا انطلقت هذه الكلمة (الطلقة) أصابت هدفها فى الصميم وهذا ما حدث عندنا منذ ٦ أكتوبر العظيم صحيح إن الكلمة لا تغنى عن الطلقة وصحيح أيضاً أن لا فضل لأحدهما على الآخر إلا بما تحمل من معنى وما تحدث من أثر، ولكن الأصح أن الكلمة والطلقة تصبحان وقت الحروب شقيقتين ووجهين لعملة واحدة سمها الجهاد.. والجهاد على

مسرح الطلقة، أما الجهاد على مسرح الجماهير فوسيلته الكلمة، ولأن الكلمة توهجت فقد تحولت طلقة وتحولت عروضنا المسرحية إلى صواريخ من الكلمات، إنه مسرح الطلقة يولد مع المعارك والقتال وتستجيب للأحداث بسرعة ويصل إلى جمهوره بسرعة أيضاً.. ساخناً أحياناً وثائراً أحياناً على القواعد والموروث ولكنه مخلص فى النهاية.

فى الإسكندرية، وعلى مسرح صغير وأمام ديكور بسيط ومع ١٥ ممثلاً شاباً شاهدت عرضاً ساخناً من هذا النوع.. أعده وأخرجه كاتب شاب طموح هو السيد حافظ (أوزوريس) كما يحب أن يسمى نفسه كان العرض فى قصر ثقافة الحرية الذى تبنى هذه التجربة وقدمها لجمهوره بأبسط إمكانات الثقافة الجماهيرية، كان عرضاً مسرحياً من النوع الذى يدخل مباشرة تحت ما نسميه "مسرح الطلقة" أى مسرح الكلمة الساخنة المتوهجة الذى يولد مع المعارك وقتال الطلقات الحقيقية وتحت عنوان "وطنى يا وطنى" قام السيد حافظ بعملية مونتاج ذكية بين عدد من قصائد محمود درويش ومجدى نجيب ونص مسرحى قصير من تأليفه بعنوان "رجل ونبى وخوذة" يدور فى شاعرية جميلة حول

انتصارات شعبنا.. وينتهى بوصية بليغة رددها ممثلون بحماس مثير :

ضموا كل كف فى قلب كف .. وقفوا صفاً واحداً
وقفوا يداً واحدة وقلباً واحداً .. لسه قدامنا المشوار طويل
لسه جوانا حاجات كتير.. عايزة مقاومة.. عايزة الحرب
عايز الرصاص.. عايزة الخلاص.. عايزة مصر

مصر التى قال عنها مجدى نجيب فى قصيدته التى تضمنها العرض :

الموج لو جاله عالى إعلاله .. ومتطاطيش
الريح لو جات شديدة .. أصمد بإرادة حديد
إعلاله وما تطاطيش

وهى مصر التى نطق عبد الله النديم بحبها قائلاً : فى العرض نفسه...

احبك قد الريح العفية .. أحبك قوية
احبك ضليلة عليه .. وكلمة مندية
وفجر وأذان .. أحبك عساكر أمان
أحبك جنود وسلاح .. أحبك فرسان

الكلمات جميلة ومتوهجة والطاقات التى أنشدتها أكثر توهجاً، ولا سيما ذلك الصوت الدافئ المبشر لشاب اسمر موهوب "حمدى رؤوف" وكذلك الصوت الشعبى الرنان لزميلته فاطمة حرفوش والأداء الحماسى لفريق الممثلين الشباب وعلى رأسهم غريب مهنا وعادل شاهين وسعد دسوقى الذين كانوا يمثلون بالعرق والحب للمسرح والوطن.. ولو أتيح لهم مزيداً من التدريب والدارسة لخرجت من صفوفهم مواهب لامعة أما الديكور فمع أنه بسيط.. ومع أن اللون الأسود لم يكن فى محله.. وكان يمكن للأخضر أن يتألق فيه أكثر، إلا أنه يعكس مقدرة تصميمه على مصطفى عاشور ومحمد جعفر.

وإذا كانت الإسكندرية محرومة من حركة مسرحية فإن العرض الساخن البسيط يؤكد أنها مدينة تريد لنفسها حركة نشطة فلابد أن تبدأ ولو من الصفر وبأية إمكانيات والحركات المسرحية فى كل التاريخ المسرحى هنا وعند غيرنا لا يمكن أن تبدأ بقرارات ولكنها تولد فى قلب ظروف مسيئة لولادتها...

ومن محاسن يوم العبور العظيم أنه كان "شرارة" لأشياء كثيرة نرجو أن تبدأ وأن الفرصة متاحة لولادتها واستقبالها

ورعايتها والمسرح واحد من هذه الأشياء وعلى الإسكندرية بماضيها المشرف فمن المسرح أن تبدأ معها كل مدينة بل وكل قرية لأن المسرح هو الفن الجماهيرى الوحيد تقريباً الذى يمكن أن يولد وأن يعيش فى كل الظروف وبأية إمكانيات.. أما هذه التجربة التى عرضها قصر ثقافة الحرية والتى تستحق من الثقافة الجماهيرية كل التشجيع، ولا أقل من أن تجد الإمكانيات تنقل فى قصور الثقافة العديدة المنتشرة على طول مصر العظيمة، التى بدأت تستنشق هواءً نقياً منذ ٦ أكتوبر ولا يهم أن تكون التجربة ناضجة ومكتملة من جميع الوجوه، ولكن المهم أنها "شرارة" وأن الشرارة بطبعتها قابلة للتكاثر والانتشار ما لم تخمد والفن بأسره مجموعة من الشرارات. (على شلش).

وفى نفس العدد من المجلة كتب الناقد حازم هاشم تحت عنوان "كل مصر انفعلت إلا هذا المسرح"

"تصور مسرح القطاع الخاص أنه يستطيع أن يواكب ظروف معركتنا المجيدة بمجرد إضافة فقرات أو قفشات تافهة وهزيلة إلى أعماله السابقة على المعركة أو الأعمال الجديدة التى بدأ عرضها بعد أكتوبر المجيد رفع ولا أقول وضع.. النص

بقفشات على مستوى (والله أخليك دبابة إسرائيلى.. مالك بتتكلم كده زى جولدا.. مالك خايف كدا زى عسكرى اسرائيلى) والبعض الآخر فضل أن يلهى عرضه المسرحى بالإشارة إلى أن "أجمل لقاء فى العالم هو لقاء الجندى المصرى معه تراب سيناء" والبعض الثالث تصور أنه قد شارك فى معركتنا بالتبرع بإيراد يوم عرض لمجهودنا الحربى، لكن التفاهة هى التفاهة، والتأوهات هى التأوهات والمواقف المعادة المكررة كما هى لم تتغير.. ناهيك عن الفكر السقيم وافتقاد هذه الأعمال كلها إلى أى قيمة نبيلة لكن الممنوع منهاً باتاً لدى مسرح القطاع الخاص أن تفكر فى تقديم عمل جاد ذى قيمة ولا مانع أن يكون كوميديا أيضاً فليس هناك حتى الآن ما يشير إلى افتراض الهزال والتفاهة فى الكوميديا لا تاريخياً ولا حديثاً، ولكن مسرح القطاع الخاص مازال مصراً على هذا الافتراض واعتقد أن إصراره لا يستمر، رغم تشجيع هيئة المسرح له بتجهيز المسارح لأعماله ومحاولة دفعه إلى الأمام وكنت أتمنى أن ينتهز مسرح القطاع الخاص فرصة معركتنا المجيدة ليغير جلده ومضمونه فإن مصر انفعلت بأكتوبر المجيد إلا هذا المسرح".

ثـم كتـب الأديـب الكبيـر محمـد صـدقى فـى جريـدة الجمهوريـة سـنة ١٩٧٣ مقـالاً بعنـوان (وطنـى عشـت يـا وطنـى) لـيس الفـن والثقافـة مجـرد معرفـة فكريـة، وإبـداء آراء نقديـة.. ونقـاش ولـوائح لجـان قـراءة وميزانيـات وقـرارات مكتبيـة علويـة.. الثقافـة والفـن.. فعل.. موقـف.. يكشـف ويحـدد أن يقـف الكاتـب والفنان والمسئول الإدارى فى حقل الفن من قضايا مجتمعة.. مـع مـن.. وضـد مـن كيـف يجسـد مبادرتـه التـى تعطيـه بحـق جـلال صفته كفنان..

فبالذات.. حين يواجه الوطن الخطر، ويصبح قلـم الكاتـب وريشـة الرسـام، وكلمـة الممثـل علـى المسـرح وقصـيدة الشـاعر وكاميرا المصور مطالبـة جميعهـا أن تقف بمسئوليتها إلـى جوار البندقية والمدفع، وفى قوة خطرهما يفرض السؤال نفسه بحثاً عن الإجابـة، فـى مثـل هذه الظـروف، يصبح مـا قدمتـه فرقـة المسـرح الطليعى من مسرحيات على مسارح قصور الثقافـة، وفـى أمـاكن تجمعـات العمـال بالاسـكندرية، بـالجهود الذاتيـة.. المحـدودة، والتبرعات العينيـة والماديـة التـى جمعهـا شـباب تلـك الفرقـة والتـى بلغت ستين جنيهاً تصبح مثل تلك الجهود مثلاً يحسن التنوية به

وتكريمه بعد أن عضده وتسانده على الأقل بقدر حماس الجمهور السكندرى الذى شاهد أعمال تلك الفرقة المسرحية وشجعها.

ذلك أنه بحافز مسئولية الفنان الإقليمى للقيام بدور إيجابى فى المعركة ضد العدو قدمت فرقة المسرح الطليعى بالاسكندرية ثلاثين فناناً شاباً هاوياً عرضها الشعرى المسرحى "وطنى عشت يا وطنى" على مسرح قصر ثقافة الشاطبى من إعداد وإخراج السيد حافظ من أشعار لمحمود درويش ومجدى نجيب وأوزوريس لمدة أسبوع.. بعد تقديم نفس العرض على قصر ثقافة الحرية – ومسرح قصر ثقافة الأنفوشى" ولعمال عدد من الشركات الصناعية بالإسكندرية فى مواقع عملهم.

منذ ٦ أكتوبر قدمت فرقة الطليعة بالإسكندرية مسرحية "وطنى يا وطنى" كما قدمت عروض مسرحية "عمار يا مصر" ومسرحية "٦ رجال فى معتقل" والتى تبرز مقاومة الشعب المصرى فى مواجهة المؤسسة العسكرية الصهيونية ومسرحية "رجل ونبى وخوذة" ومسرحية "سيناء ما نسيناش" تحية لفرقة مسرح الطليعة.. بالاسكندرية، لحماس شبابها الذين انفعلوا

بالمعركة وأعطوا أكثر مما انفعل بها وأعطاها بعض كبار الكتاب والفرق الفنية المحترفة...

وتحية للمسئولين فى قصور الثقافة بالإسكندرية الذين ساعدوا على تلك الأعمال الفنية البسيطة فى إطار احتياجات المعركة من الفن ورسالته.

ثمن كتب مقالاً فى نفس الجريدة تحت عنوان "أحبك أحبك يا مصر" قال فيه :

يعرض مسرح قصر ثقافة الحرية بالإسكندرية بإمكانيات بسيطة.. وحماس دافئ وإخلاص متواضع ثلاث لوحات مسرحية شعرية لجماعة (المسرح الطليعى) شباب هواة من الجامعة والعمال والموظفين الذين هزت وجدانهم أحداث معارك أكتوبر.. فتجمعوا يقدمون لجمهور رواد القصر ذلك العرض الشعرى الغنائى الراقص الذى يستغرق ساعة ونصف الساعة من شحنة اشتعال الوجدان بحب الوطن من الدعوة اليقظة للتفكير، الدعوة الواثقة بالشعب.

فمنذ ٦ أكتوبر وبعد عرض "عمار يا مصر" و "وطنى يا وطنى" الذين قدمتهما نفس الفرقة يأتى العرض الجديد المكون

من تلك اللوحات الثلاث من كتاب النيل الوصايا – رسالة من فلاحى الضهرية إلى فلاحى العالم.. التى ينتظم حوارها قصائد شعرية لمجدى نجيب – أوزوريس– إبراهيم غراب.. وقام بتلحينها عامل النسيج على محمود.. وغناء الكورال الشجى "فاطمة إبراهيم" اللوحات الثلاث مضمونها الشعرى يقترب برؤية مبسطة لفهم دلالة ٦ أكتوبر.. يقظة مصر وبطولات مقاتليها وتضحياتهم، بعد الاختزان الطويل لمرارة النكسة – حيث يعبر المشهد التمثيلى الأول (من كتاب) النيل – عن مصر فى لحظة تطهير وتنوير.

أحبك... أحبك... يا مصر الرصاص.
يا سيرة شجاعة... وعزيمة خلاص.
أحبك فى حضرة فيضانك..........
أحبك مصانع.... كبارى
أحبك صفا ..... وانتباه
أحبك فى صوت المدافع
أحبك يا مصر المقاتل
يا مصر العزيمة.. وأم الشهيد

كذلك فى اللوحة الثانية (رسالة من فلاحى الضهرية إلى فلاحى العالم) التى صاغها إبراهيم غراب بتحويل وتطوير الأغنية الشعبية (قولوا لعين الشمس) يحكى العدوان فى إطار شجن الفلاح المصرى وعزيمته يوقظ أهالى القرية وكل الفلاحين فى مصر.. إلى شرعية المقاومة وعدالة الحرب دفاعاً عن الأرض والعرض..

قولوا لعين الشمس ما تحماشى.. إن كنت ماشى.. واللا ما انتاش ماشى.

زاحف ضنايا عز الضهر يحضن سينا... سايقه عليك طه النبى يا خلى.

تبعت معاه العافية ما تحشهاشى... وتجيب معاه مسك وورد وشاشى.

أما اللوحة الثالثة عن (انتفاضة الزعيم الوطنى مصطفى كامل) فتحكى قصة نضاله من أجل يقظة مصر ومقاومتها من خلال عرض شعرى سريع لحياته ولدعوته للقضية المصرية.

يا بلدى يا فرحى وهمى..
يا لحمى ودمى.. يا ركعة صلاتى.

يا منقوشة على الحق على الجدران
يا مجلات الحيطان.. العباد تشتاق دايماً للحقايق
وضمينى يا كل الشوارع... آه يا لندن.. يا باريس.. يا مصر.

دنشواى حمامة بيضة.. حطت على كتفى بيضة.

تحية لمخرج العرض.. وشعلة الحماس.. السيد حافظ.. تحية لبساطة العرض وتواضع الإمكانيات التى تم بها.. لجهود الأداء الفنى لمجموعة أعضاء الفرقة.. وفى مقدمتهم فتنة مؤمن عادل الحوفى، أحمد عبد المجيد.. سعيد دياب.. لإخلاصهم وتفانيهم بكل طاقتهم الإبداعية. ودعوة لمساندة هذه الفرقة على الاستمرار بمزيد من التقدم الفنى مع مزيد من الجهد والإمكانيات.

محمد صدقى / الجمهوري – ديسمبر ١٩٧٣

هكذا كان نقاد مصر شرفاء كالملح يضيئون سماء الحركة الثقافية والأدبية فى مصر. كان مفهوم المسرح الطليعى لدينا هو أن نبحث عن شكل وأصالة وجوهر وتاريخ وتراث الأمة (المسرح – التراث – الحاضر – المستقبل) مسرح يسبق المسرح

السائد. مسرح متقدم شكلاً وموضوعاً. لذلك كنا نرى أن المسرحيات التى نقدمها يجب أن تكون مستنيرة وتجتاز المرحلة، المسرح الطليعى وقت المعركة لا يستغرق فى التجربة بل هو مسرح ملتزم أى يكون له قضية وأن يلتحم بالشارع المصرى.

والله زمان يا مصر وكرم مطاوى :

كنت فى زيارة للقاهرة فى الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية وتحدثت مع عمر برى فقال لى : على مصطفى أمين يريد أن يقابلك (عمر برعى من شرفاء مصر وكتابها الأنقياء) (على مصطفى أمين مؤلف مسرحية الشهيد وهو شاب نابغة) وحين قابلته قال : كويس أنا اتيت فى الوقت المناسب – لماذا؟ ما حدث؟

قال : لابد أن تذهب إلى كرم مطاوع فى المسرح القومى، قلت له لماذا؟

أنه لا يعرفنى.. قال أعلم لقد طلب منى أنم أرشح له مسرحية عن المعركة للعرض فى معرض مقتنيات أسلحة العدو، فقلت له : مسرحية والله زمان يا مصر ولقد وعدته بمقابلته ومعى النص اليوم الساعة الخامسة فى المسرح القومى وما دمت أنت صاحب المسرحية اذهب وقابله وأخبره إنك صاحب

النص الذى رشحه له على مصطفى أمين...

وشكرته بحرارة وخرجت وقتل لصديقى سيد شحم اعتقد أننى سأسافر إلى الإسكندرية اليوم قبل الساعة الخامسة: قال سيد شحم لماذا؟

قلت له سأحاول أن يكون معى النص لأن النص ليس معى.. لم أشأ أن أخبر صديقى سيد شحم وزوجته الصحفية الرائعة نجوى فؤاد صديقا عمرى عن سببب رفضى التعامل مع كرم مطاوع وأنا أعلم أنه حلم وأمل لأى كاتب جديد أن يطلب عمله لا أن يعرضه لكننى كنت أعلم نرجسيته وهو فنان قدير وله نرجسيته وهو حر وأنا أرفض هذه النرجسية.

وقال عمر برعى إن الأستاذ / سعد الدين وهبه رفض التنازل الذى كتبته عن الأجر وعن مكافأة مسرحية والله زمان يا مصر للمعركة وقال يصرف ٥٠% من المكافأة تقديراً لهذا الشعور.. كنت أعلم أن سعد الدين وهبه كان الرجل الوحيد فى مصر الذى يعرف خريطة إبداع مصر مبدعيها.. عشاقها.

كان الأب الروحى للحركة الثقافية فى مصر ورغم كل الظروف تحمل كل سفالات وأحقاد وأنصاف المبدعين فى مصر

وكان صامداً كالتاريخ.

والله زمان يا مصر والمحلة الكبرى :

عندما عدت للإسكندرية أدركت أننى فعلت الصواب ووجدت رسالة من المحلة الكبرى من شاب مخرج وفنان تشكيلى يقول فيها : إنه يدعونى لمشاهدة مسرحية والله زمان يا مصر فى مهرجان القاهرة على مسرح السامر.

والله زمان يا مصر واحتفالات أكتوبر فى الثقافة الجماهيرية على مسرح السامر:

ذهبت لمشاهدة مسرحية والله زمان يا مصر لفرقة المحلة الكبرى وأرسلت من الإسكندرية رسالتين الأولى للناقد الصديق المبدع فتحى العشرى والثانية للناقد المبدع أحمد عبد الحميد وبالطبع دعوت صديق عمرى وأستاذى سيد شحم والعزيزة نجوى فؤاد.. وعندما وصلت إلى القاهرة فوجئنا بالناقد فتحى العشرى يحضر إلى مسرح السامر ومعه إذاعة القاهرة ومعه مذيعة أظن اسمها ابتسام وسجل معى أول حلقة لبرنامجه الإذاعى... جمهور المسرح.

وحضر أحمد عبد الحميد وكان العرض متواضعاً ربما لأن الإمكانيات غير متوفرة ربما لأن الصدق أحياناً يكون أعلى من

الحرف الفنية.. هز كتفى الأستاذ أحمد عبد الحميد وقال : أنت كنت جيداً.. واستضافنى العشرى فى إذاعة القاهرة فى البرنامج ولأول مرة أوافق أن أتحدث فى الإذاعة ولقد رفضت أن أسجل ولكننى شعرت أن فتحى العشرى جاء من أجلى وسجل مع عبد الرحمن الشافعى وسجل مع كثيرين وهو يعلم أننى لا أملك ثمن العودة بالقطار للإسكندرية واحترم رسالة عليها طابع بريد بمبلغ خمسة مليمات كنت أشعر أن عصر السادات سوف يأتى بعاصفة لكل الإنجازات الاجتماعية وسوف يقلب المجتمع لصالح آخرين خرجت من المسرح وفى جيبى ستون قرشاً ثمن العودة بالقطار ركبت مواصلات على حساب سيد شحم وعدت للإسكندرية.

والله زمان يا مصر والمسرح السياسى فى منظمة الشباب الاشتراكى الناصرى :

كان السادات متقلب المزاج وحدثت مشاكل بينه وبين الكتاب والأدباء ويدأ نجوم وأبطال أكتوبر أصحاب الكلمة الجريئة والشريفة فى خانة.. أعداء الأمة.. تم تعيينى بمبلغ عشرة جنيهات فى الشهر بالمكافأة كمحاضر فى الثقافة الجماهيرية، كانت منظمة الشباب الناصرى فى حالة حرجة والسادات يريد أن يتخلص منها على مراحل حتى صورة عبد الناصر الزيتية الكبيرة

التى كانت توضع فى حديقة الشلالات بدأ عمال البلدية كل يوم يطلقون عليها خراطيم المياه بحجة غسلها حتى تتشقق من الشمس والمياه وتتساقط وقتها وبالفعل تساقطت وفوراً أمر محافظ الإسكندرية بوضع صورة السادات بدلاً منها ودعانى صديقى الأستاذ/ محمد الخولى المسئول السياسى عن المنظمة وطلب منى تنشيط المسرح عن طريق عمل مسابقة وتعيينى مسئولاً عن المسرح السياسى بالمنظمة بمكافأة وبالفعل أعددنا مسابقة حول مسرحية والله زمان يا مصر وبدأت الفرق تعمل فى المسابقة وبينما كنت أجتمع مع محمد الخولى فى قصر ثقافة الحرية زارنى شاب يحمل فى يده مسرحية وقال أنت السيد حافظ قلت نعم قال أنا أعطيك مسرحيتى لتخرجها لى فقلت لى فقلت هذا شرف لى اتركها لى حتى أقرأها وكانت عيناه جاحظة ومتوترة بعض الشئ لكنه قال لا.. اقرأها الآن.. وفتح الصفحة الأولى وأخذ يقرأ قبل أن أجيب.. ثلاث شخصيات تظهر على المسرح الأول يقول أنا الفقر، والثانى يقول أنا المرض، والثالث يقول أنا الجهل، الثلاثة معاً.. نحن سبب بلاء الشعوب.. ها ها.. ها ها.. قلت له كفى دعها لى اقرأها فى المنزل قال متى أحضر لك

وأشاهد البروفة قلت يا راجل نقرأ الأول ومر أسبوع ونفس الشخص جاءنى وكان معى بالصدفة الغريبة محمد الخولى الذى أخذ يكتم الضحك وقال لى هذا الشاب.. قرأت المسرحية قلت له شوف أنا سأرسلها إلى القاهرة للجنة الثقافية الجماهيرية عند الأستاذ حسن عبد السلام ويقرر لأنه المسئول الأول عن المسرح فى الثقافة الجماهيرية فقال.. لا أريد حسن عبد السلام أو حمدى غيث أريدك أنت تخرجها.. قلت له سامحنى من هذا الشرف وهنا تدخل الفنان المسرحى محمد حسونة صديقى وقال يا عم الأستاذ سيد حافظ مش فاشى فنظر إلى الأستاذ حسونة ولى وخرج وفى اليوم التالى جاء محمد صدقى الأديب والناقد فى جريدة الجمهورية وقال أنه جاء ليحضر حفلاً فى مسرح سيد درويش وأخذنى معه وسألته فى الطريق من فى الحفل قال السيدة جيهان السادات فقلت له لابد وأن أشاهدها فذهبت معه كنت تركت البروفات لمحمد حسونة ليديرها وجاء المؤلف الشاب وقابل محمد حسونة وقال له من فضلك فين السيد حافظ قال له.. يابنى مش فاضى لك فجذبه من يده ووجد محمد حسونة عشرة من الشباب ينتظرونه على باب قصر ثقافة الحرية

ليضربوه وظل يضربهم حتى دخل المستشفى ليلتها وبينما أنا أحدث الأديب والناقد محمد صدقى عن تجربته (والله زمان يا مصر) فى المسرح شاهدت فاروق حسنى... كان قد جاء من باريس فى زيارة خاطفة وجلس بجوار سعد الدين وهبه فى البنوار وعندما شاهدنى أشار لى بأنه يريد أن يحدثنى وفى الاستراحة صافحنى فاروق حسنى بحرارة قائلاً: تعال أقدمك للأستاذ سعد وهبه. يا أستاذ سعد سيد حافظ هذا مجنون.. عبقرى مسرح قال له اعرفه يا فاروق.. فضحكنا وانتهت لحظة اللقاء لأعود للقصر ليخبرونى أن حسونة المغربى دخل المستشفى واخذ علقة بدلاً منى ومن أجل مجنون المسرح هذا.. وفى ثانى يوم ذهبت إلى محمد الخولى لأحصل على المكافأة الشهرية.. فقال لى : للأسف لابد وأن نقابل وزير الشباب وأمين عام المنظمة الدكتور عبد الحميد حسن وذهبت إلى مقر المنظمة فى شارع حسن صبرى بالزمالك لأقابله.. كان عبد الحميد حسن زميلنا فى مظاهرات ١٩٦٨.

وهو ضمن الوفد الذى قابل الزعيم الراحل جمال عبد الناصر فى خطاب فى الجامعة وكنت فى نفس العام اشترك فى

نفس المظاهرات وكنت رئيساً لاتحاد طلاب محافظة الإسكندرية وعضواً بمنظمة الشباب الاشتراكى ولكن لم يحالفنى الحظ مثله لإلقاء خطاب أمام عبد الناصر.

المهم أنه تولى وزارة الشباب ورجل محظوظ وكنت أحمل حقيبتى المتواضعة فى يدى وعندما طلبت مقابلة عبد الحميد حسن.. لم أقابله لأن سكرتيرة قال مشغول جداً معالى الوزير فانتظرته عند سيارته.. وصافحته.. معالى الوزير د. عبد الحميد حسن.. أنا السيد حافظ مسئول المسرح السياسى لمنظمة الشباب الاشتراكى قال أهلاً.. وركب السيارة وتركنى.. وجدت محمد الخولى (أمين عام الشباب المساعد بالإسكندرية) أمامى قال هه قابلت الوزير.. قلت ولا الخفير.. ضحك وقال تعالى غداً قلت ماشى ماشى الحال قال أين ستنام قلت لا أدرى.. قال تعال لتنام فى معسكر الجزيرة.. قلت لا بأس وهناك ذهبت إلى المسكر وليلتها شاهدت أكبر كمية ناموس فى حياتى واكتشفت سراً من أسرار حياتى أن الناموس يترك كل البشر فى أى مكان ويأتى لى وإن بينى وبين الناموس علاقة غريبة وعجيبة. يومها ظل الناموس يحاصرنى وأنا تحت البطانية هارباً منه وبكيت من

الهلع الذى رأيته من المئات منه.

وفى الصباح ذهبت لمقابلة وزير الشباب وجدته مشغولاً جداً ولن يحضر اليوم وعدت إلى الإسكندرية وقررت أن أعمل كمسئول عن المسرح السياسى لمنظمة الشباب الناصرى بالإسكندرية مجاناً.

قلت لمحمد غنيم نريد مسرحاً نعرض عليه تجربة المسرح السياسى قال: ليس عندى مسرح كما تعلم القاعة تحت أمركم.. قلت له لا تصلح ولكن هناك مخزن للنفايات وتخزين الخشب والدوسيهات.. القديمة تابع للقصر.. قال ليس عندى عمال لتنظيفه وهو يحتاج إلى عدد كبير من العمال. قلت له دعنا نحن ننظفها.. فجمعت أربعين شاباً وفتاة وبدأنا فى نظافة القاعة وعندما انتهينا من نظافتها قلت له نريد بعض البرتكيلات فأعجبته الفكرة وكان رجلاً ذكياً وبسرعة نزل وجمع عامل المخزن للملابس والديكورات وعامل الإضاءة والسيدة ليلى مهدى مهندسة الديكور وقمنا بتجهيز قاعة عرض رائعة مكونة من برتكيلات ومسرح مفتوح حوله المقاعد.. وفى أثناء التجهيزات شاهدت إيمان الصيرفى.. الشاب الذى يساعد صلاح صالح فى

الإخراج فقلت له.. تعال يا أخ إيمان أعلم أنك تريد أن تخرج وتصبح مخرجاً... ما رأيك أن تذهب إلى أحد أقسام الشباب وتخرج مسرحية والله زمان يا مصر.. نظر لى طويلاً وقال موافق.. وأدركت يومها إن إيمان الصيرفى سوق يكون مخرجاً لأن إمكانياته كممثل لا تتناس مع الواقع الفنى فى بلدنا.. وقدم ١٠٠ مائة شاب مسرحية والله زمان يا مصر فى ٦ أكتوبر ونجحت التجربة نجاحاً طيباً.

والله زمان يا مصر ومسابقة الثقافة الجماهيرية فى الإسكندرية:

فى عام ١٩٧٤ رمضان ١٣٩٤ قررت الثقافة الجماهيرية بالإسكندرية تقديم مسرحية والله زمان يا مصر ضمن مطبوعات الثقافة الجماهيرية وأمانة الدعوة والفكر بالإسكندرية وكتب على الغلاف ٦ أكتوبر فى أدب الإسكندرية صمم الغلاف شاكر المعداوى وكان الكتاب يضم قصائد ومقالات للدكتور محمد زكى العشماوى والدكتور حسن ظاظا وقصائد أدوارها سعد وسامح درويش وعبد العليم القبانى وعبد العليم الأنصارى وكمال الدين الملاح وفوزى خضر ومحجوب موسى ومحمود العتريس وإبراهيم غراب والسيد عبد الغنى شطا وعلى المحمدى وفرج السيد فرج

وكامل حسنى ومحمد مكيوى وميلاد واصف وقصه لابراهيم عبد الحميد ومسرحية والله زمان يا مصر وبعدها طرح محمد غنيم فكرة عمل مسابقة أكتوبر وتقدمت للمسابقة وكنت احتاج إلى النجاح فى المسابقة... كانت قاعة قصر ثقافة الحرية ولأول مرة فى تاريخ الإسكندرية يقدم عرضاً مسرحياً جاداً وطنياً لمدة ٨٦ ليلة لعرض مسرحية (وطنى يا وطنى) الجماهير تأتى ونطردها لازدحام الصالة.

وقاعة مسرح سيد درويش مغلقة لا توجد ميزانية وأعضاء الفريق يصرفون من جيوبهم لشراء الأكل وشرب الشاى والمواصلات ويحضرون مبكراً لتنظيف قاعة العرض وأحياناً عندما يحب شاب فتاة تمثل معه يحضر مبكراً وكنت أحاول أن تبتعد المشاكل العاطفية عن الفريق وأن العلاقات تكون بعيداً عن الفرقة حتى لا تؤثر على مسيرة الفرقة... جاءت إذاعة القاهرة وإذاعة الشرق الأوسط وإذاعة الإسكندرية لتأخذ أحاديث عن الفرقة وكان دائماً محمد غنيم يقول: تحدثت نيابة عنكم لأنهم جاءوا من أجل الثقافة الجماهيرية وليس من أجلكم.

وذات يوم أخذنى صلاح أبو الكل عندما شعر بتكرار

المسألة.. قال : لى صديقى فى الإذاعة اسمه خميس الجيار فى إذاعة الإسكندرية سجل بعض مقاطع من المسرحية ويريد أن يجرى معك حواراً ومعى حول حرب أكتوبر ما رأيك نشرب شاى فى إذاعة الإسكندرية وذهبت معه وأثناء الحديث سألنى.. خميس الجيار.. ما هى المكافآت التى تعطى لك وكم أجرك الآن بعد هذا النجاح فقلت عشرة جنيهات محاضرات فى الشهر فأوقف التسجيل وقال ماذا تقول عشرة جنيهات محاضرات.. أنا أسأل أجر التأليف والإخراج قلت أنا أعمل مجاناً.. أخذ الرجل يضع يده على رأسه ويخلع نظارته وقال لسه مصر بخير فقال له صلاح أبو الكل كلنا نعمل من أجل مصر وأنت تعمل من أجل مصر فقال له خميس الجيار أظن أن ما يفعله هذا الرجل مختلف عنى وعنك يا صلاح...

كنت انتظر مسابقة (والله زمان يا مصر) فى الثقافة الجماهيرية قالت لى مدام عواطف عبود هارد لك يا سيد... فسألت ما معنى هارد لك قالت النتيجة ظهرت واسمك مش فيها.. قلت لها يعنى هذا إننى أضعف كاتب فى الإسكندرية أو فى مصر.. قالت تقدم للمسابقة أربعة.. ثلاثة فازوا بالمركز

الأول وأنت هارد لك.. سألت محمد غنيم ما معنى هذا من الذى فاز قال رجب سعد الدين السيد قلت له رجب سعد السيد كاتب قصة ممتاز وأكيد عندما يكتب مسرح سيكتب بطريقة ممتازة من هم أعضاء لجنة التحكيم قال أنا والدكتور عشماوى. واتصلت بالدكتور محمد زكى العشماوى وسألته كيف أكون دون المستوى فى المسابقة... فسألنى أى مسابقة يا سيد أنا لم أحكم فى أى مسابقة شوف فيه إيه بينك وبين غنيم ولا تدخلونى فى الأمر.

كان رجب سعد السيد صديقى ومن أعز أصدقائى هو وإبراهيم عبد الحميد والسعيد الورقى ورأيت أن احتجاجى أو عمل أى ضوضاء سيؤثر على علاقتى بصديقى وكان محمد غنيم من أنشط موظفى مديرى قصور الثقافة هو فاروق حسنى مدير قصر الأنفوشى... كتبت رسالة إلى فاروق حسنى فى باريس أخبره فيها عما فعله محمد غنيم معى ولم يأتنى الرد.

محمد غنيم واخراج والله زمان يا مصر :

بعد أسبوع استدعانى محمد فى مكتبه وقال لى أبسط سأخرجك لك مسرحيتك والله زمان يا مصر بنفسى قلت له شكراً

قال اسامة عبد الوهاب سيحضر اليوم ليقرأ اليوم وحدثت خميس عبيد وعايدة حسن اسماعيل وسامى منير واللى قالولك تعالى شوف الفريق.. وحدثت فتحى جنيد وجلست معه افهمه المسرحية علشان يعمل ألحان المسرحية. وشاهدت بروفة واحدة بين محمد غنيم واسامة عبد الوهاب فقط. لكن لم تتم المسرحية ولذلك قررت أن أخرجها بنفسى لفريق منتحب المسرح السياسى بالمنظمة...

وبالفعل قدمتها وفى أخر يوم للعرض فوجئت بالممثل الذى سيلعب الشخصية الرئيسية يدخل المسرح ومعه لبانة فى فمه وفتاة ويتسكع بطريقة أثارتنى فقررت عدم صعوده على المسرح ومثلت بدلاً منه الشخصية ولكننى فوجئت بأن الجمهور يضحك من كل قلبه مع أن المفروض أن الشخصية الرئيسية يكون فيها الجدية والثبات لتحظى باحترام الجمهور وبعد أن نزلت من على المسرح قال لى محمد الخولى تعرف إنك ممثل كوميدى ممتاز شوفت الناس بتضحك ازاى.. قلت له.. نسبت التمثيل ولكننى ألجأ إليه كضرورة.

مسرحية والله زمان يا مصر ومسرح القطاع الخاص :

حاول صديقى سيد شحم أن يساعدنى فطلب منى أن أقدم مسرحيتى إلى فرقة (...) وهى فرقة قطاع خاص تكلم هو مع أحد الشركاء بشأنها وكان مسرح القطاع الخاص فى مصر قد أصابه الذبول على رأى الناقد حازم هاشم ولا يعرف ماذا يقدم أثناء المعركة أو ماذا يفعل. ولكن صاحب الفرقة أشار إليه أن مسرحية من فصل واحد لا تصلح ولابد من تحويل المسرحية إلى ثلاثة فصول. فقلت له يا عم سيد ذات يوم ذهبت إلى مسرح قطاع خاص لأشاهد إحدى بروفاته وكان قد دعانى زميلى فى كلية دار العلوم الفنان محمد متولى وكان يعمل حينئذ مديراً لخشبة المسرح وكان اسم المسرحية موزة وثلاث سكاكين وهى من تأليف وليم باسيلى وأثناء مشاهدة البروفة وكانت نجوى سالم ومحمد نجم وعماد حمدى وعلى ما أظن إخراج السيد راضى جلست بجوار المؤلف نتجاذب أطراف الحديث وعرفنى الرجل بنفسه وقال كتبت عشرات المسرحيات ومئات التمثيليات الإذاعية وآلاف البرامج وعشرات الأفلام ولم يعطونى حقى الأدبى فسألته هى كل مؤلفاتك مثل هذه المسرحية أجاب نعم وكلها نجوم كبار وسألنى هل أنت ممثل قلت لا أنا رجل مسرح أكتب مسرحيات

أحياناً فسألنى مثل ماذا... قلت لـه مل مسرحية "كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى" نظر لى وصمت وسألت الأستاذ وليم باسيلى هل كل مسرحياتك من هذا النوع قال نعم وأجمل قلت لـه اسمح لى يا سيدى النص الأدبى ليس شرطاً أن يقدمه نجوم كبار أو صغار وليس شرطاً أن ما يقدمه النجوم الكبار هو عمل كبير قال نعم مش فاهم قصدك قلت يا سيدى إن تاريخ المسرح التجارى الكوميدى كله لا يساوى صفحة فى تاريخ المسرح الحقيقى ولكنه يساوى صفحات فى حسابات البنوك وتضليل الناس وحتى تاريخ المسرح الرسمى لا يساوى شيئاً بجانب تاريخ مسرح الهواة الذى يملأ هذا الوطن وتركته مسرعاً إلى صديقى الفنان مظهر أبو النجا الذى كان يمثل دوراً صغيراً فى هذه المسرحية سألنى سيد شحم ولماذا تحكى لى هذه الحكاية قلت لـه إذا كنا جيلاً نشأ فى زمن فاسد ثقافياً وأدبياً وفكرياً فإننى أعتقد كما يقول إبراهيم فتحى الناقد المبدع... عليك أن تبدع وتترك إبداعك لأجيال تقيمه.. قلت له يا عم السيد لو قدمت مسرحياتى فى شركة أو ناد أو مدرسة فهى أفضل عندى من أن تقدمها فرقة محترفة.. قال سيد شحم لقد كبرت فى عينى أنت مصرى حقيقى وأنت فى

بلدك ولا أحد يطالبك بالتنازل عن أى موقف.

السيد حافظ

البناء الفنى
نحو الهوية القومية
و
مسرح
السيد حافظ

بقلم الدكتور / مصطفى عبد الغنى

لا شك أن المسرح المصرى المعاصر تأثر تأثراً كبيراً بالتجريب الغربى، وعلى الرغم من أن جيل الستينات كان مهموماً بالقضايا والمضامين فى المقام الأول، فإن جيل الستينات فى مصر عرف أشكالاً درامية كثيرة أجملتها د. حياة حاسم بأنها : التراجيدوميدى والدراما الملحية ودراما العبث واللامعقول والمسرح داخل المسرح والدراما التسجيلية، وذلك فى كتابها (الدراما التجريبية فى مصر، دار الآداب بيروت ٨٣)

ولأن المسرح المصرى فى السبعينات كان قريب العهد بمسرح الستينات، فمن الطبيعى أن يتأثر به ويقترب فى أشكاله من أشكال هذا المسرح، وهو ما يطرح علينا السؤال الآتى :

هل المسرح المصرى فى السبعينات قد تأثر حقيقة بتجربة المسرح المصرى السابقة عليه فى عقد الستينات؟

وإذا كان ذلك كذلك، فالى مدى كان هذا التأثر؟ وما طبيعته؟

هذه أسئلة لابد للإجابة عنها من كشف طبيعة التناول الفنى فى السبعينات..

إن الذى يمكن أن يحدد طبيعة التجربة وبدايتها إحدى الملاحظات التى أشرنا إليها سلفاً، وهى، أن تأثر هذا الجيل – السبعينات – اختلف عن تأثر الجيل السابق عليه.

وبمعنى آخر، إذا كان الجيل السابق عاش الأحداث السياسية عن قرب، وتناول قضايا المرحلة السابقة، الاجتماعية منها والسياسة من الداخل، فإن جيل السبعينات، فيما بعد وعلى العكس من ذلك، واجه زحم الأحداث ذات الطبيعة الخاصة، مما نتج عنه تركيز جهده على قضية أكثر بروزاً فى عصره من العصر السابق عليه، هى قضية الديمقراطية.

وتفصيل ذلك، إن قضية الديمقراطية، لم يكن الجيل السابق ليستطيع التوقف عندها قط، لانشغاله عن قضايا التجربة الاشتراكية فى الستينات، التى لم تكن تخرج بحال من الأحوال عن القضية الوطنية والهم الوطنى والاجتماعى وما إلى ذلك، فضلاً عن أن إنجازات جمال عبد الناصر فى الجانب الوطنى والاجتماعى دون جانب الحريات السياسة كان يأتى فى المقام الأول.

ومن هنا، كان غياب عامل التحرر السياسى الداخلى

والممارسات الدستورية خاصة فى فترة التحديات الداخلية والإمبريالية قميناً بأن يدفع جيل السبعينات لأن يهتم بالديمقراطية أكثر من القيم السياسية الأخرى.

لقد فرضت القيمة السياسية الجديدة نفسها على الإفهام فى السبعينات، فاستجابة أبناء هذا العقد للأحداث الهادرة، وانعكس هذا فى الإبداع الفنى.

وقد كان التأثر بالقيمة السياسية الجديدة دافعاً ليتبلور هذا الجانب الفنى، فالتفرقة بين القيمة السياسية والتناول الفنى هنا هى تفرقة نظرية، ذلك لأن من البديهيات أن الممارسة الفنية تؤكد أن التناول الفنى لا يعدو أن يكون مضموناً متحولاً إلى شكل وفى التحليل الأخير لا يتبقى، كما يقول أصحاب أسس النظريات الأدبية،.. إلا العمل الأدبى بكامل وجوده وكينونته.

وعلى هذا النحو، فنحن الآن أمام محاولات درامية جديدة، يلعب الدور الأول فى تشكيلها الفنى هذا الواقع السياسى الجديد.

ورغم تباين محاولات التجريب الفنى هنا، فإنها جميعاً لم تجاوز هذه الدائرة، دائرة التعبير عن قيمة سياسية فى المقام

الأول.

ومما سبق ذكره يتبين إننا أمام مواجهة التجريب الغربى بارتفاع خطوط الإسقاط السياسى الذى لا يجاوز المستوى الدرامى، وإذا بنا أمام المستوى الملحمى، وإذا بنا أمام المستوى الملحمى، وإذا بنا أمام المستوى التجريبى، وإذا بنا بعد ذلك كله أمام مستوى الإفادة من الظواهر التراثية وإن جاء هذا فى مرحلة تالية، وإذا نحن أمام بقية عناصر هذا المسرح السياسى من تلمس الأسطورة، واستعادة خطوط التاريخ واتساقه، والإفادة من المفردات اللغوية فى الإناء الفكرى، وتلمس الرمز التجريد وتأكيد التكرار فى التيمات والرؤى المتشابهة.

وباختصار، نحن أمام تشكيل فنى اقتضاه التشكيل المعنوى المعاصر.

وهنا نصل إلى حيرة السؤال:

فما هى إذن أهم عناصر الرؤية الفنية وأبعادها؟

وسنحاول هنا الاقتراب من هذا العالم.

التجريب الغربى :

نحن لا نستطيع الآن تصديق الرأى القائل أن كتاب السبعينات – من الدكاترة الأربعة – كانوا (متفقون على أن شكل المسرحية التى عرفها الأغريق القدامى والغربيون المحدثون هو الشكل النموذجى الذى يجب أن يحذوا حذوه ويصوغوا رؤاهم فى إطاره).. ذلك، لأنه إذا سلمنا جدلاً بذلك، فسوف نجد الشكلين متجاورين فى آن واحد : الدراما والملحمية.

إن د. عبد العزيز حموده فى أول أعماله راح يبعث روح الملحمية فى نص (الناس فى طيبه) فى وقت حرص فيه على اتباع قواعد أرسطو مثلاً فى وحدة الحدث ووحدتى الزمان والمكان وما إلى ذلك.

لقد حرص د. حمود على الشكل الدرامى، هذا صحيح، ويظل صحيحاً أيضاً، إنه حاول أن يجاوز العناصر الدرامية فى الوقت نفسه أكثر من توفيق الحكيم قبل ذلك.

ويزيد هذا أكثر بين أول أعماله وآخرها. إذ يلحظ أنه فى آخر أعماله حرص كثيراً على أن يجاوز روح أرسطو والإفادة كثيراً، من روح بريخت وبيتر فايس وغيرهما.

ترى، ماذا يعنى هذا..؟

يعنى، إنهم، فى الفترة الأولى اقتفوا أثر القواعد الأرسطية والتجارب التقليدية بتراثها الذى يمتد إلى الوراء إلى ما قبل ميلاد المسيح، وهو ما يمكن أن نوافق عليه، وخاصة أن أعمالهم يمكن أن تؤكد أنهم آثروا التركيز على ثلاثة أشكال درامية تعود – فى جميعها – إلى الغرب المعاصر على الأقل فى شكلها الظاهر. وهذه الأشكال يمكن إجمالها على النحو التالى:

- الشكل الدرامى
- الشكل الملحمى
- الشكل التجريبى

***

لقد آثر كتاب السبعينات الشكل الدرامى، وأهم قيمة خاصة عندهم هى قيمة الإسقاط السياسى، وهى من أبرز القيم الفنية التى حرصوا عليها.

والإسقاط السياسى هو من أرفع أنواع هذا المسرح – السياسى – إذ يضمن شيئين، أحدهما، تلك الحرية المطلقة فى معالجة القضايا، وما يتبعه من الهروب من الرقابة.. والتخفى منها فى

ثوب شفيق، أما الشئ الآخر، فهو، الابتعاد عن المباشرة السياسية فى التعبير، وهو ما يصل بالفنية إلى أعلى درجاتها.

وقد حرص كتاب السبعينات على هذا النوع فى محاولة التعبير عن القضايا الآتية، فى وقت لم يجاوزوا فى هذه المرحلة إطار الوحدات الأرسطية المعروفة.

إن مراجعة النصوص التى كتبت حينئذ، يرينا أنها تكاد تذهب فى أغلبها إلى تقليد تلك الدراما، ذلك أن النص المسرحى يقسم إلى فصول، والفصل يقسم إلى مشاهد، وبينما يهيئ الفصل الأول الحدث الرئيسى فإن الفصل الثانى يطوره، حتى إذا ما انتهينا إلى الفصل الثالث يكون الحدث قد وصل إلى ذروته فيقدم الحل الذى تكون دائرة الإسقاط السياسى قد اكتملت عنده.

ورغم ظهور بعض الأصدقاء التجريبية فى السبعينات يمكن القول إن كتاب السبعينات آثروا فى بعض الأحيان أن يكونوا (أرسطيون) أكثر من أرسطو نفسه، فلم يكن التحول الذى حدث فى النصف الثانى من الخمسينات فى مصر فى شكل المسرح ليغير كثيراً من أولئك الكتاب من الجيل الثالث..

إن أول أعمال فوزى فهمى (عودة الغائب) كان يستلهم الشكل الاغريقى استلهاماً تاماً، سواء فى طبيعة المضمون أو التناول الفنى، وهو ما لا يمكن أن تجاوزه كثيراً فى بقية النص.

لقد حرص الدكاترة محمد عنانى وسمير سرحان وعبد العزيز حموده وفوزى فهمى وأيضاً عبد الله الطوخى.. على اقتفاء أثر الدراما التقليدية فى وقت لم يجاوزوا فيه الإسقاط السياسى.

ولا يعنى هذا أن الإسقاط هنا كان ملتزماً بالشكل الفنى فقد، فمن التجنى أن نعتقد فى هذا الجيل نمطية (القالب) وحسب، وإنما الالتزام ببعض الأنواع الأخرى فى التعبير.. إن عبد العزيز حموده، وكما أسلفنا، كان أقل التزاماً بالشكل الدرامى منه بالنسبة إلى الحكيم وباكثير من قبل، وفوزى فهمى، استخدم بعض التقنيات البريختية فى أكثر من موضع، وإن جاء هذا أحياناً من قبيل تلمس (الموديل) البريختى، ومع ذلك، فإننا لا نلبث أن نلحظ تداخل خطى الدراما والملحمة.

ربما كان عبد العزيز حموده وفوزى فهمى أكثر أبناء جيلهما تلمساً لهذا الشكل وإيثاراً له، فعند عبد العزيز حموده

نلحظ الخطوط الملحمية بما فيها من وسائل كسر الإيهام الأرسطى واستخدام الراوى استخداماً متكرراً خاصة منذ أول أعماله (الناس فى طيبة)، ففى الوقت الذى حرص فيه على استخدام هذه الحيل البريختية لم يبتعد، قط، عن شكل البروسنيوم الأوروبى، وتتناثر الخطوط البريختية أكثر فى نص مثل (الرهائن) حيث تزيد درجة استخدام كسر الإيهام خاصة منذ بداية الفصل الأول، حين تقف جيزيل على يمين مقدمة المسرح لكى تخاطب المتفرجين، فتقول :

جيزيل : مساء الخير.. اسمحوا لى أقدم لكم نفسى.. اسمى جيزيل اسم العيلة مش مهم.. من سكان جزيرة.. (تتوقف) إحدى الجزء فى الميحط الـ.. برضك مش مهم.. خطوط الطول والعرض؟ اللى تهمه المعلومات دى كلها يقدر يدور على جزيرتنا فى أى أطلس كويس.. حيلاقيها بقعة صغيرة فى موقع فريد بين قارات العالم الخمس.. عدد السكان؟ اعتقد أن العدد مهم.. علشان كده لازم تعرفوه.. الخ.

وفى هذا الوقت الذى تستطرد فى حديثها الموجه إلى المتفرجين.. فإن الممثلين المشتركين فى المشهد الأول يبدأون فى الدخول وهم يدفعون شجرة بسيطة من الإسفنج الأبيض دون دهان، وتبدأ الإضاءة على جيزيل فى الخفوت كما تؤكد إرشادات الفصل الأول، وحينئذ توجه جيزيل الحديث إلى الممثلين ثانية :

استنى يا أخينا أنت وهو.. خلينا نقدم الموقف.

وحين يخرج الممثلون من حيث جاءوا تنفيذاً لإرشادات جيزيل/ الراوى، فإنها تعود لتوجه الحديث من جديد إلى المتفرجين، ليبدأ الموقف من جديد، وحين تصيح بهم ليدخلوا، لا تلبث أن تنضم هى إلى بقية الممثلين لتندمج فى هذا الموقف الذى يسيطر على أمامية (الكادر).

وإذا كان هذا السرد (= المخاطب) يتقطع لتبدأ الدراما طيلة النص، فإن ذلك السرد، ينتهى به الموقف كله حين تعود جيزيل ثانية، ولكن فى نهاية النص لتصيح فى الجمهور فى وقت يبدأ فيه الإظلام التدريجى وتتناثر فى الوقت نفسه حركات البانتوميم ويضاء (الافاتسية) وما إلى ذلك من علامات المسرح الملحمى، تخاطب الجمهور، فتقول :

جيزيل : ابتسموا.. نعم.. ابتسموا أيها السادة.. ما تخلوش رؤية المؤلف تزكم أو تتمثيل فى تمثيل.. اذن.. روحوا ارجعوا بيوتكم وناموا مستريحين.. لأن الواقع غير كده خالص.. إذا كان الناس فى الجزيرة الوهمية بيبيعوا.. وإذا كانوا بيحولوا إلى رهائن من غير ما يحسوا أحياناً.. وبارادتهم أحياناً.. فالواقع اللى بنرجع له.. غير كده.. غير كده خالص.. موش كلنا بنبيع.. وموش كلنا رهائن.

ويمعن المؤلف فى رؤيته، فإذاً جيزيل (= الحاكى) تتجه إلى صالة المسرح ولا تلبث أنتخرج مع الجمهور.

وعلى هذا النحو، المسرح هنا يجاوز الدراما إلى الملحمة.. بقصد أن يكون له دور فعال ليولد بطريق مباشر أو غير مباشر فى جمهوره الإحساس بالغرابة والدهشة لما يجده أمامه، وهو يمنع المتفرج، كما هو الهدف فى المسرح الملحمى، من الاغتراب، فيحوله إلى متفرج غير سلبى، يفكر، ويحمل عقلاً، ويستخدمه أيضاً.

وما يمكن أن يقال عن (الرهائن) يقال عن (الظاهر بيبرس) آخر أعماله المخطوطة.. سواء فى استخدام (اللعبة المسرحية)، أو فى ظهور الراوى منذ الفصل الأول، ليبدأ فى إنشاد وسرد جزء من السيرة الشعبية مستخدماً فى هذا العديد من مظاهر المسرح الملحمى.

وأيضاً (المسرح الشامل) من شعر وغناء وحركة وتشخيص وإضاءة وبقع ضوئية عديدة.. لتبدأ أشباح الماضى فى الظهور على صفحة المسرح المفتوحة.

وهنا يدخل الراوى بربابته منحها إلى الخشبة ويعتلى دكة أعدت لهذا الغرض كما تشدد الإرشادات المسرحية، ويعلو صوته :

الراوى : قال الراوى يا سادة يا كرام، هذا ما كان من أمر السلطان، أما ما كان من أمر مصر المحروسة (يكتمل الإظلام) ففى مقهى الأسطى فرج فى حى الحسينية كان الحال غير الحال.

وتعود مظاهر (المسرح الشامل) التى يعمد المؤلف إلى اثباتها، والتى نعمد نحن أيضاً هنا إلى نقلها لدلالاتها نرى الخشبة على النحو التالى:

(تبدأ أشباح خيال الظل تظهر على الشاشة الأمامية التى تسد فتحة.. البروسينيم.. وهى شاشة ينزلق نصفاها إلى اليمين واليسار حينما ينتهى الغرض من وجودها ايذاناً ببداية الأحداث على الخشبة ذاتها، موسيقى تصويرية حزينة. تتضح أشباح الخيال، رجل جالس فوق كرسى أو دكة عالية، أمامه مباشرة خيال لرجل آخر ينحنى بصورة مبالغ فيها تحية للجالس، يمد الجالس يده للثانى الذى يقبلها فى تواضع شديد، فجأة وبينما يقبل السيد يستل خنجراً ويطعن به الجالس طعنة ثم أخرى، صرخة ألم يسقط معها الجالس من فوق الدكة يتبع هذا المشهد مباشرة، وقبل أن تنتهى صرخة القتيل، صرخة أخرى لا نعرف مصدرها)

وعلى هذا النحو، يكون الراوى قد هيأنا للدخول إلى الموقف فى بداية الفصل بعديد من الظواهر التراثية التى سنعرض

لها فى موضعها، مشيرين هنا إلى دلالة هذه الإشارات فى النص الذى بين أيدينا.

ويتحول الراوى فى بداية النص إلى (أراجوز) له شخصية مميزة، لكنه يتحول، فى نهاية النص، إلى (أراجوز) فاقد هذه الشخصية، إذ يردد بانصياع شديد لما يمليه عليه ممثل السلطة بالقسر والعنف الشديدين، وما بين البداية والنهاية تتناثر هذه الخطوط التى لا نخطئ فيها، قط، هذه الخطوط الملحمية التى يجهد صاحبها فيها للافلات من قبضة أرسطو، وإن كان لا يقلب له ظهر المجن شأنه شأن هذه المحاولات التجريبية الجامحة.

الأهم من هذا كله إنه إلى جانب العناصر الملحمية تظل إمكانية طرح الكاتب لآرائه الخاصة من أهم هذه العناصر الملحمية التى تسيطر على جو النص العام، إذ يناقش آراءه التى يرغب فى إثارتها والتأكيد عليها والتى لا تخرج فى أعماله كلها عن المحورين :الحكم أو الشعب.

وهذه القضايا تهم المتفرج الذى يكون مهيأ للاستجابة معها، فى حالة واحدة، هى أن ينجح هذا الكاتب أو ذاك فى

استخدام (التشكيل) الفنى بقصد التجاوب أو التراسل الطبيعى والصحيح مع الجمهور.

أما فوزى فهمى فإن اتجاهه إلى المسرح الملحمى بدأ أكثر وضوحاً فى أعماله الأخيرة، خاصة فى النص (لعبة السلطان) أكثر أعماله نضجاً وتبلوراً.

إننا فى هذا النص نجد كل الخطوط التى تزيد من التغريب، كما تعمل على استخدام حيلة (اللعبة المسرحية) لتغذية الحكى الدرامى، كما يحرص على تسلسل الأحداث دون ما ارتباط كبير بالزمان والمكان (وإن كان لا يغفلها لاقتراب الشكلين الدرامى والملحمى)، كما يحرص على تتابع الفصول بشكل واع مما يترك فرصة للمتفرج للتأمل وإصدار الأحكام فى المقارنة بين شخصياته من أمثال (جعفر/الأشرس/العباسية/بهلول..) ثم مفردات هذا العصر السياسية الكثيرة من أمثال (الشورى/الكرامة/الإنسانية/ المساواة/الفكر الضائع..) وما إلى ذلك من سمات هذا العصر...

ويمكن أن يضاف إلى ذلك حرص فوزى فهمى على أحكام (الحكاية) الدرامية وهو ما يذكرنا بحكاية بريخت الذى يحرص فيها على أن تكون هذه الحكاية أو (الحدوته) هى جوهر

العمل ومركزه الأساسى، كما يمضى فى هذا السياق لتلك الحيل التراثية الأخرى التى حرص عليها (لاحظ تلازم الحيل البريختية والتراثية لارتباطهما معاً كما سنرى) .. ومن هذه الحيل تأتى العناصر الفنية من أمثال (البلياتشو/ صاحب الصندوق/ الراوة..) وما إلى ذلك لإعطاء الحكاية هنا طعماً خاصاً يمكن ارجاعه إلى تقنيات المسرح الملحمى أو التراثى سواء بسواء.

وقد يكون من المفيد أن نشير بعد ذلك إلى هذه العلاقة الأكيدة بين المسرح السياسى والمسرح الشعبى، وهى علاقة يمكن أن تعود إلى تعريف (يونج) المعروف اللاشعور، الجمعى.. بما يعنى براعة بعض ممثلى السبعينات فى استخلاص اللاشعور، ثم محاولة اللعب على وتره لتوكيد الدلالة المعرفية التى يريدها..

فلنرجئ الحديث عن هذا بعد تناول الشكل التجريبى فى مسرح السبعينات.

إذا كان التجريب فى بعض درجاته يتحول إلى مسرح ملحمى، فهو عند درجاته الأخرى، الجامحة، يمكن أن يتحول إلى

مسرح آخر، لا يرتبط بالملحمية، بقدر ما يرتبط بالقاعدة الشهيرة أن (القاعدة هى اللاقاعدة فى الفن)..

وهذا يعنى بالمفهوم البسيط أن الفن يمكن أن يكون فى ممارساته الفنية تنظيراً لأية نظرية، ولا يكون من الضرورى دائماً أن ترتدى هذه الممارسة ثوب الفن (الضيق) فى بعض الأحيان.

غير أن التجريب بدون وعى فنى يصبح جموحاً طائشاً.

ومن هنا نرى حركة التمرد على الشكل الدرامى، فى اتجاه المسرح الملحمى، لوناً من ألوان (الفن) الواعى، وقلماً نجد الجموح بدون وعى فناً بأى مقياس..

وعلى أية حال فإن التمرد عند عبد العزيز حمودة وفوزى فهمى جاوز الحد عند كاتب آخر عرف فى نفس العقد – السبعينات – هو السيد حافظ..

فلنر حدود هذا التمرد فى اتجاه التجريب عند هذا الكاتب.

إذا كان يوسف إدريس فى الستينات حاول الخروج من إطار المسرح الأوروبى بمحاولته فى (الفرافير)، فإن المخرجين عندنا كانوا أكثر من غيرهم تواصلاً مع حركة التمرد على شكل (البروسنيوم) الأوروبى أكثر من الكتاب فى هذا الوقت، فإذا

جاوزنا الستينات إلى السبعينات فسوف نرى فى محاولات السيد حافظ احدى هذه المحاولات التى جاوزت حد التمرد إلى حد الثورة على كل التقنيات المعروفة وغير المعروفة.

وربما تعود جذور التجريب عند السيد حافظ إلى المناخ الذى عاش فيه، والذى يفه سعد أردش فى مقدمة دراسته التى ضمنها عدة نصوص صدرت للكاتب بعنوان (أميرة السينما) يقول سعد أردش أن هذا الكاتب ينتمى إلى جيل "عاش حياته ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية، والعدالة، والضيق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة، وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩/١٩٤٦، وما قامت من أجله ثورة يوليو ١٦٥١ وما تلاها.

وهذا الجيل لم يعان وحسب فى مجال السياسة، أو فى مجال المجتمع، وإنما أيضاً فى مجال الثقافة، فقد كان محظوراً عليه – كما يقول الكاتب – الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية.. إلى غير ذلك من المؤسسات الثقافية (السياسة ١٩٨٤/٦/٣٠) كما كان محظوراً عليه أن يتعامل مع مثقفين

حكم عليهم أما بالصمت أو الرحيل إلى دول (البترودولار)، ومن ثم، فبقدر وطأة المناخ وعسفه، بقدر ما كان التمرد على الشكل الفنى والثورة عليه.

ومن هنا، فبينما اقترب بعض كتاب جيله بحذر شديد من المسرح التجريبى، اقترب هو منه بشكل حاد، محاولاً إعادة تركيب جماليات الشكل المسرحى ليعيد توزيعها تبعاً للمضمون الذى كان يحتوى على قدر عنيفاً من المرارة والغضب.

وهذه المحاولة التجريبية نجدها عنده بدءً من العنوانات الغريبة التى اختارها لنصوصه من أمثال (كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى/ الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء/ حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث/ حبيبتى أنا مسافر والقطار وأنت والرحلة والإنسان/ هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك/ الحانة الشاحبة العين.. الخ)

ويمتد الجموح من العنوانات إلى الشكل الذى اختاره إذ نلحظ أنه يهجر فترة تقسيم المسرحية إلى ثلاثة فصول أو أربعة فصول فى أغلب الأحيان، فإذا هو يحكم بوضع الموقف والخروج منه بحيلة فنية جديدة، إنه فى نص مثل (٦ رجال فى معتقل

٥٠٠/ب شمال حيفا) يقسم النص إلى جسور (الجسر الأول/ الجسر الثانى)، أما فى (أميرة السينما) يقسم نصه إلى لقطتين (لقطة أولى/ لقطة ثانية)، ثم هو فى نص (الخلاص) يقسم نصه إلى ثلاثة حدود (الحد الأول/ الثانى/ الثالث).. إلى غير ذلك.

كما يبدو هذا الجموح فى تحطيم عناصر الشكل المركب واتساق اللغة الواحدة والقوالب التقليدية والشخصيات والحوار إلى غير ذلك من المفاهيم التقليدية.. إن دلالات نصوصه تتوزع فى اتجاهات عديدة منها الدرامى والملحمى والتجريبى، وتتداخل الحدود حتى يصعب منها تحديد هذا الشكل أو ذاك، إننا فى أحد نصوصه يتوزع النص فى اتجاهات هذا الشكل أو ذاك، وفى أحد نصوصه الأخيرة نجد أنه لا يكاد الممثلون ينتهون من إلغاء أغنية لها علاقة حميمة بالنص، حتى نرى عمال المسرح يخرجون بعد الانتهاء من الأغنية، والأضواء ساطعة ليخاطبوا الجمهور، صائحين:

إحنا مش ممثلين.. احنا شيلنا الديكور وجيبنا ديكور جديد.. كل واحد فيكم عليه أن يغير الديكور اللى جواه الديكور القديم احنا بنهد وبنبنى لكن فيه ناس بتهد وبس.. بتهد وبس..

واحنا مش ساكتين لها.. واحنا يا إما حانقف لها يا إما تغير طريقها يا إما ندمجها.

وفى الوقت الذى يستطيع فيه عمال الإضاءة تغيير مستلزمات الإضاءة أمام الجمهور، فإن المخرج يخرج ليحادث الجمهور، فيقول:

احنا كلنا معاكم مخرج وكاتب وعمال مسرح وممثلين لأن الحرب فى رأينا ما انتهتش وما بتنتهيش، لأن العدو يرجع ثانى زى ما كان قبل حدود ٤٨ الحرب مستمرة خليكم معانا.. (حكاية الفلاح ص ١٩٧).

وحين يخرج المخرج وعمال الإضاءة يعود الممثلون ليكملوا تمثيل الموقف.

وعالم السيد حافظ بعد ذلك هو عالم تجريبى يختلط فيه الحلم بالاسطورة، الواقع بالتاريخ، وتمتد غرابته من العنوانات إلى التشكيل الفنى إلى أقنعته المتباينة ومباشرته وعبثيته التى تترجم حال عدد كبيرب من الشباب المصرى الذى عرف هزيمة ٦٧ وذاق مرارتها..

غير أن محاولة السيد حافظ التجريبية، الجسورة، تترك أثاراً سلبية لا يستطيع قارئة (= متفرجة) الخلاص منها، إن الغلو فى التجريب ينال كثيراً من غرابة التجربة، إيجابياتها وبواعثها الحقيقية، كما إن محاولاته للخروج من الإطار الكلاسيكى إلى التعبير التجريبى لا يتردد عن استخدام أية وسيلة وأية حيلة.

وبمعنى آخر، إن تجربته التى جاءت لتشير إلى التمرد على الشكل الأوروبى، وربما العربى(من حيث المؤثرات الأوروبية فيه).. تلك التجربة لم تأت بالبديل الفنى من واقع هذه المحاولات لدية، فلدينا فى التراث العربى العديد من الظواهر التراثية التى نستطيع، لو أردنا، إعادة صياغتها فى المسرح العربى المعاصر، أو نعيد تركيب مفرداتها الفنية، لنخرج بها إلى مشارف المعاصرة بغرض (تأصيل) مسرح عربى خاص بنا..

وليس إلى تخوم مسرح (غائم) لأنه (غاضب) ولا يستطيع استخدام أدوات (التراسل) الفنية بينه وبين جمهوره أهم عنصر فى المعادلة الدرامية..

مسرح

السيد حافظ

حالة من التمرد والتحريض الحضارى

دراسة بقلم / إبراهيم عبد المجيد

تمهيد :

قد يبدو هذا العنوان فضفاضاً من النظرة الأول، ومن ثم يستدعى حكماً – من النظرة الأولى أيضاً – بأن الدراسة كلها مجاملة ولعب صغار!

والنظرة الأولى هى آفتنا الأولى، وهى دائماً ساذجة وسطحية، ومن ثم فأحكامها سطحية وهى تصدر عن بعض الناس نتيجة للطبيعة الانفعالية للتفكير فى البلاد المتخلفة – ونحن منها – وهى تصدر عند البعض الآخر نتيجة كبرياء يخفى زيفاً وخواء، فتكون هكذا وسيلة لتبرير القصور..

وكاتبنا إلى نتحدث عنه له مسرح فعلاً، سواء بمقياس موضوعاته وهمومه أو بمقياس الفن الدرامى، بل إذا وضعناه وسط الحركة المسرحية – إذا كان هناك ثمة حركة – نجده متميزاً وبالذات فى مسألة همومه. أما الذى لم يضعه داخل هذه الحركة فهو النظرة الأولى تلك الملعونة التى تكتفى بقراءة بعض عناوينه التى تبدو غريبة فتجفل عند قراءة العمل ولم يتعرض لها النقاد وبالطبع ولا المخرجون وهو يعيش بالإسكندرية بعيداً عن القاهرة، والبعد عن القاهرة كثيراً ما يكون غنيمة ولكنه فى مجتمعنا –

وخاصة فى مجال الأدب – مصيبة. فالكاتب والفنانون جميعاً مدعوون لهجر الأقاليم والمدن من أجل هذا المرض الخطير المسمى "بالمركزية" مركزية مادية وروحية أيضاً!

وهو فضلاً عن هذه المسرحيات الثلاث له عدد آخر منها.. لكنها ما زالت حبيسة درج المكتب وبالطبع لا يغنى أى كاتب نشاط الهواة، وإذا كان نشاط الهواة فى بعض البلاد له قيمته، ففى بلدنا لا يزيد عن معنى شئ أحسن من لا شئ.

هموم هذا الكتاب إما اجتماعية مباشرة أو حضارية، والمسرحيات التى سأقدمها يغلب عليها الطابع الحضارى فى معظمها ولكن قد نجد انطلاقاً من أرضية اجتماعية مباشرة ثم توسيعاً للنظرة حتى تشمل معان عامة وتصورات كلية. والكاتب الجيد هو الذى نجد أعماله فكرة ما. أو تصوراً ما يعالجه بطرق مختلفة معبراً عن رؤية كلية للكون والإنسان ولكن الكاتب فى بداية حياته الفنية قد تستهويه القضايا المباشرة خصوصاً فى مجتمع يتحول ويتصارع فيه القديم والجديد. ولكن الكاتب الجيد سرعان ما يرتفع عن هذه القضايا المباشرة والمرحلية إلى آفاق أرحب. لكن، أين يقف كاتبنا من هذا كله وما هو موقفه أو رؤيته

وما هى قضاياه؟ يمكن أن نقول على الإجمال أن السيد حافظ يؤمن بالإنسان، وبأن داخل هذا الإنسان شففاً كأنه مس من الجن. هذا الشفف يجعل الإنسان متمرداً دائماً، وهذا التمرد ليس تمرداً غبياً بل هو تمرد متفائل بجدواه، وهذا التمرد يكون ضد المواصفات الاجتماعية سواء وضعها الإنسان بنفسه أو التقليد الزائف أو جاءت بها الحضارة. إنه يعتبر التخلف الاجتماعى الطبقى والتخلف الحضارى – العملى والفكرى – والجشع الاستعمارى، وهو وجه حضارى – كل ذلك روح شريرة شفف الإنسان بمقاومتها أصيل حتى لو استكان الإنسان لشروره مغتنماً منها – على أى مستوى – ففى داخله دائماً بذرة التمرد التى تبحث ع ن فرصة للخلاص – والخلاص هنا بالمعنى المباشر للكلمة لا بالمعنى الدينى المسيحى المشهور إنه يعبر عن هذا التمرد بوضع الإنسان كنمط ضد مواصفات المجتمع أو مظاهر الحضارة. وهكذا يكون التمرد هو الفكرة التى نستنتجها من هذه الثنائية الجدلية. ولكن كيف؟ نتحدث الآن بأسباب أكثر.

١- التمايز الاجتماعى ومشكلات الحياة الاجتماعية :

مسرحية "هم كانوا وما زالوا الزعاليك" والتى يفضل أن يسميها الكاتب "الزعاليك" فقط لأن العنوان الأول تقريرى ويكاد يلخص القضية كلها فى هذه المسرحية تضع أيدينا على قضايا اجتماعية مباشرة، فهناك عالم سفلى يحوى شريراً هو "حوده" وأنيسة البغى صديقته التى يستخدمها ليجنى من وراءها مالاً، ثم عم شحاته الحارس حارس "المبولة" ومحمود بائع البطاطا وكلهم غرباء عن المنطقة وينضم عليهم شرطى وماسح أحذية هارب من ثأر فى الصعيد هنا نجد ثلاثة محاور.

المحور الأول روحى حيث تلقى الغربة المكانية بظلالها عليهم فيشعرون بغربة روحية ونوع من الضيق من حياتهم التى كانوا يأملون فيها خيراً حتى حودة وهو الشرير جداً جعل المؤلف له ظلاً يتابعه على المسرح هذا الظل لا يرضى من خلال حركاته عن أعمال حودة. إنه البذرة الخيرة داخل الإنسان المتمردة على انغماسه فى الشر والتى فى النهاية سيكون لها الانتصار عندما سنرى حودة وقد أصبح الظل والظل وقد أصبح حوده إشارة لتقهقر الشر أمام الخير.

ثم هناك محور ثان هو التفاوت الاجتماعى حيث بتشوف محمود بائع البطاطا لأن يكون كحودة ولكن يمنعه عن ذلك وإنه غالى ودمه حر "كما يقول ويقتنع ببيع البطاطا ويبدو هناك كيف يسيطر حوده بماله وسجائره على الجميع.

ثم هناك محور ثالث هو العزلة الاجتماعية حيث نواجه فى بداية المسرحية بمثقف يقف وسط الصالة ويخاطب الممثلين قائلاً "إحنا جايين هنا علشان نضحك مش علشان نسمع كلام فارغ حزين – حتى يقول – أنا جاى اتمتع علشان بعد كده عندى محاضرات ودوشة الخ..."

وهذا ليس دليل عزلة فقط بل وخواء ثقافى وإدانة للمثقفين، وهكذا تكتمل الأطراف. وهذا المثقف لن يظهر كثيراً خلال المسرحية مما يؤكد عزلته، فاختفائه لا يقلل من قيمة دوره بل يؤكده..

نعرف بعد ذلك أن محمود ترك البلدة ليعمل فى الإسكندرية يراوده حلم توفير مهر عروسه، وعم شحاته غادر رشيد ليكون أفنديا بالمدينة فانتهى به الأمر حارساً "للمبولة" وانيسة تزوجها صديق لوالدها يكبرها سناً ونهب ميراثها فهربت

منه وجوده تاه صغيراً وماسح الأحذية المنقم هارب كما قلنا من الثأر، يمارس حوده عليهم قهراً حقيقياً ويمارسون هم على بعضهم قهراً زائفاً كنوع من الإزاحة النفسية، ويصعد شحات إليهم وبالطبع لا يعطونه شيئاً فيدخل المرحاض ويختفى فيه، وعند النهاية يصعد إليهم المثقف لقضاء حاجته. يسخرون منه عندما يطلب منهم إخراج من بداخل المرحاض الوحيد الصالح فيصفهم بأنهم "صعاليك" أو زعاليك كما ينطقونها ونعرف من خلال مونولوج استرجاع للمثقف أنه دكتور فى الجامعة يربح من المكتب أرباحاً خيالية لأنه يحب الفقراء، كذا!!

وهذا المونولوج رغم اغرائه المسرحى دخيل لأننا عرفنا نوعية المثقف من خلال مواقفه ولم يكن هناك داع لتحديده فى هذا الإطار الضيق، رجال الجامعة. وإذا كان الكلام الداخلى صادقاً دائماً فعلى المسرح يصبح توتر الموقف والتقابل فى الحدث أكثر صدقاً وفنية...

وتظهر مخاوفهم وآمالهم من هذا الذى بداخل المرحاض.. لم يكونوا يعرفون إنه الشحاذ. أنيسة اعتقدته زوجها، وعبد السميع – ماسح الأحذية – اعتبره عبد القوى

الباحث عنه لقتله، وحودة تعلق به أمله أباً أو أخاً ينقذه من وهدة التردى فى الضياع يحطم حودة المرحاض وهو هنا نمط للصعود السريع على طريق شائك والرغبة الملحة فى الأمن والراحة – ويخرج بالشحاذ فى النزع الأخير ويموت فى ايديهم – ويكون المثقف قد قضى حاجته وخرج مستريحاً كأنما هو بذلك يبول على آمالهم ومخاوفهم وحياتهم كلها وتغلق الستار وهم حول المسجى حودة هارباً وتحول إلى الظل، فهنا تطهر وخلاص.

والمثقف كأنه فى محاضرة يتحدث "ويجب على الناس أن يتعاونوا مع بعضهم بألفاظ جميلة ويتوحدوا فى الضراء الخ.." مما يؤكد فكرة البالى وعم شحاته آسف لموت الرجل قريباً من عمله، ومحمود قرر السفر لبلدته الخ.. واضح هنا ارتباط المسرحية بقضايانا الاجتماعية المباشرة ولكن يبقى حودة نمطاً متفرداً يؤكد شغف الإنسان إلى الخير من خلال تحقيقه ذاته، إنه يحقق ذاته مرة بالشر ولكن الشغف الذى دفعه لتحقيق ذاته لم يوقعه فى فى الشر بل الظروف المحيطة بل لذلك يبقى ظله غير راض عنه حتى يصبح هو الظل ويأخذ الخير مكانه الطبيعى.

ولقد استطاع الكاتب بلغته الشاعرية الموحية وبعض التجريد للشخصيات كحودة والمثقف أن يعطيا مذاقاً إنسانيا سيتأكد فى المسرحيات التالية.

٣- من الاستلاب إلى الإدانة :

فى "الزعاليك" وهى التجربة رقم ٣ فى الكتابة ارتبط الكاتب بقضايا مباشرة إلى حد كبير. وهنا يعود أيضاً للمجتمع ولكن بصورة أكثر نضجاً. إنه يجعل القضية هنا شمولية ولها مذاق كلى. إنه يبدأ من بعض ظواهر اجتماعية معاشة ويومية وهكذا فهى بسيطة وليست حادة وزاعقة كظواهر المسرحية الأولى. ولكنه يبين كيف استلبت هذه الظواهر الناس جميعاً فتسببت فى ضياعهم وضياع المجتمع من بعدهم، ولكنه لا ينسى أبداً أن الإنسان الذى يحبه دائماً ويؤكده هو التمرد غير العابث على ذلك كله..

إن مسرحية "كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" وهى التجربة رقم ١٥ كتبت بعد نكسة حزيران تصور أزمة مجتمع استسلم لظواهر الحياة اليومية.. فشخصيات المسرحية تنقسم قسمين.

قسم يمثله مذيع للمباريات وهو المتمرد على سكون الحياة من حوله وحصار العادة "الكاتب بصورة وقد علقت حول رقبته حلقة من الحديد ومبكرفون إشارة لاستيلاء الآلة عليه. ورغم أن هذه فكرة حضارية إلا أن المسحة الاجتماعية كما سترى لها هنا أثرها وسيعود الكاتب لنفس الفكرة بمعناها الحضارى فى مسرحية سيزيف".. إن المذيع متمرد على عالم زوجته الثابت فيقول لها "انفجرى لحناً أو سيمفونية.. اطلقى طموحك سحباً وأقماراً..الخ"

والقسم الثانى تمثله زوجة المذيع وبقية الشخوص التى تشير لقطاعات مختلفة والتى يحددها الكاتب منذ البداية ويرسم عالمها.. فالشابان يرتديان ملابس عجيبة والعجوز علق على صدره زجاجة ويسكى جيل خيالى وجيل هارب والاثنان مدانان، أما المرأة فقد علقت على صدرها بعض أوانى البيت فهى سجينة الحياة المنزلية والفتاة أوانيها جديدة! وهذا لا يغير من الأمر شيئاً. ثم هناك طفل على صدره ندى من الجلد فالاستمرار منقطع والرضاعة عقيمة.. ويوجد صحفى غارق فى الحروف المطبعية.. هؤلاء جميعاً هم المقابل والنقيض للمذيع. أما كون الصحفى

يأخذ دور المذيع فى الإذاعة فهى حيلة مسرحية كان الكاتب فى غنى عنها فلن يختل العمل إذا أذاع المذيع.

الموقف هنا ديناميكى لأقصى الحدود. فنحن نرتب مباراة كرة قدم والجميع منشغلون بها، هل ستذاع على الهواء. وكيف ومتى ومن الفائز..الخ. والمذيع يحاول إخراج زوجته من عزلتها فسألته أسئلة تافهة حول إبرة التريكو وتتهمه بأنه طفل ولا تدرى إنها تكشف لنا عن جانب من أزمة أمامهم. تقول "تجرى خلف الفراشات تمسكهن دائماً وتضعهن فى جيبك "وهو يقول "الفراشة تفكر بشكل واع دائماً، لقد ماتت لأنها وقفت على الشجرة فترة طويلة، لو استمرت فى الطيران من زمرة إلى زهرة وهى تفكر بسرعة كما ماتت ولما أخذتها" هنا الحنين لعالم الطفولة والمغامرة البريئة وهنا أيضاً مفتاح الشخصية والمسرحية..

إن السكوت والتوقف والاتسلاب يؤدى للموت فلابد من الحركة والاستكشاف. وتحدث المباراة وينشغلون جميعاً بها – باستئناء المذيع ويصل الحماس إلى درجة إنهم يلعبون الكرة أنفسهم على المسرح. وهكذا يرتفع الموقف الخاص ليصور لنا أزمة كلية. فالحياة كلها هنا مباراة أشبه بمباراة كرة القدم

وأبطالها نحن، وعندما يقول لهم المذيع فى النهاية إنه ضحك عليهم وإن المباراة كانت وهمية نعرف أن حياتنا مباراة وهمية.. ولكن أليس هذا موقفاً وجودياً.. إنه يغرى بذلك فنهاية اللعبة لا شئ.. خصوصاً عندما يرتبط اللعب بحياتهم الخاصة فنراهم فى فترة من المباريات يؤدون واجباتهم حتى يتمونها فالأب يسكر والأم تأكل والطفل يرضع.. الخ ولكن يبقى المذيع أملاً متمرداً للإنسان.

والكاتب هنا يصور استلاب هؤلاء الناس وترديهم فى العقم لدرجة إنهم يدخلون خلال المباراة فى أحاديث مكررة لا معنى لها مرتبة لونياً كيفما اتفق مقعرة وجوفاء فالصحفى يقول "لقد بدأت الرياح تهب شديدة من الشمال إلى الشمال والأمطار قادمة قاسية قاسية من الجنوب إلى الجنوب" ويقول الأب "الأمطار الثقيلة تهبط" وترد الأم "البرتقال قد جهز"..الخ. مما يذكرنا بلعبة يونيسكو المفضلة مع اللغة وكيف أصبحت عقيمة فى الاتصال بين الناس ولكن مع خلاف جوهرى. أزمة اليونيسكو أزمة من روح اللغة والأزمة هنا مع روح الشخوص. هناك تعلق هؤلاء الناس بأمور جادة لتغيرت لغتهم وهذا الحاح على المعنى

الاجتماعى بينما عند يونيسكو الافكاك من عقم اللغة.. والناس هنا يتصلون روحياً فهم جميعاً مستلبون غارقون فى العادى والتافه ولولا هذا الاتصال وتمرد المذيع من جهة أخرى وكتابة المسرحية بعد النكسة لما كان للعمل أى أصول اجتماعية.. لكن البراعة هنا إنه كاد أن يتخلى عن هذه الأصول الاجتماعية تماماً.

ونشير هنا إلى أنه طوال المسرحية يوجد كلب مقيد بسلسلة ينبح كما يشار، إن هذا الكلب يغرى بأن يكون تجسيداً لحامى الفضيلة النابح على ضياعها وربما كان ذلك صدى لفريق الفلاسفة الكلبيين الذين كانوا – حسب قولهم – ينبحون على الفضائل الضائعة مخدرين من الخسران، ورغم ذلك فهذا الكلب يسهر أكثر مما يؤثر لذلك فهو عنصر إبهار زائدة على المسرح.

يبقى أن نشير أيضاً إلى تقديم الكاتب للمسرحية، وهو تقديم غير مسرحى لأنه وصفى وانفعالى ومجرد فهو يقول : "الزمان :أيام العصر الذى الحجرى البرونزى الملامح فى القرن الفوضوى"

" المكان : أرض اللا محدود الملوث".

فالزمان تفسيره إنه عصرنا العظيم الحضارة المادية المتخلف روحياً كأنه مجتمع العصر القتالى وهو عصر برونزى الملامح اختلطت أصوله فضاعت ملامحه "كسبيكة" لا تعرف مصدرها وشاعت فيه الفوضى أما المكان فهو عالمنا الرهيب الاتساع فى علاقاته وهو بعد ملوث بالشرور.

إن هذا التجريد غير منسجم مع طبيعة الموضوع القريب من وجداننا واللغة هنا غير منسجمة عضوياً مع لغة المسرحية.

وبعد فالمسرحية تلخص بإيجاز قدرة الإنسان فالمذيع الذى يبدو عاجزاً أمام هذه النماذج الضائعة يذيع لهم مباراة وهمية، وهكذا فهو قادر على التلاعب بهم ويا لها من سخرية.. إنه هنا – الإنسان الواع.. رغم عجزه هو الأول والأخير..

٣- النبوءة الإصرار :

كان من الممكن تناول هذه المسرحية بعد "الزعاليك مباشرة" فرقمها فى التجريب (التجربة رقم ٨) أى أنها كتبت قبل (كبرياء التفاهه فى بلاد اللامعنى) ولكنى هنا لا أتناول المسرحيات تناولاً زمنياً بقدر ما اتناولها موضوعياً من الموضوع والموضوعية معاً".

فهـذه المسـرحية رغـم إنهـا تـدور فـى قريـة وعنـوان المسـرحية (الجـراد) إلا أن المشـكل التـى تواجهنـا ليسـت مشـكلة القريـة بقـدر مـا هـى مشكلة المجتمـع كلـه وهـى مشكلة حضـارية محورها التقـدم والتخلـف، فالقريـة هـى القيم المتخلفـة والمتقدمـة معاً، لتلك هى المجتمع كله.

كتبها الكاتب بعد النكسة وبعد مرارة الهزيمـة. إن الصراع مع العدو ليس عسكرياً حول أرض أو مغانم اقتصادية إنما هو صـراع حضـارى بالدرجـة الأولـى ولـن نـنجح فيـه إلا إذا أخـذنا بأسلوب العلم ونبذنا الخرافات.. لكن هل يمكن للإنسان ذلك فى مجتمع له مثل هذه القيم المحيطة. إن الكاتب مـع الإنسان دائماً لـذلك فالإجابـة هنـا بالإيجـاب ولكـن كيـف عبـرت المسـرحية عـن ذلك..؟

المسرحية كما يسميها الكاتب فى ثلاث أزمات وهو تعبيـر أكثـر توقيعاً مـن القـول التقليـدى "فـى ثلاثـة فصـول" لأن الأزمـات هنا تعبير عن أزمة واحدة كبيرة. وجوه ثلاثـة لهـا وكـل أزمـة هـى أزمة صغرى وكبرى فى آن واحد إن كل أزمة هـى وجـه للمسرحية وهـى المسـرحية ذاتهـا، ففـى الأزمنـة الأولـى "أزمـة خليـل عبـد

الصمد" نجد إنساناً يتشوق إلى الحقيقة فيغادر القرية بحثاً عنها "أنا كنت مشتاق. كنت بقعد بالثلاث ساعات أبص للطير اللى طاير فى أحضان الهوا.. كان نفسى أشوف الدنيا والحقيقة زى الطير" وهكذا يريد أن يعرف كل شئ مرة واحدة ومن فوق، ولكن خليل لا يقول لنا هل معرفة الحقيقة بلسم شاف أم هى مجرد رغبة فى التمرد على ما هو كائن. إنه حتى هذه اللحظة لا يهتم إلا أن يعرف فقط ولا يدعو أحداً إلى المعرفة.

لكن تأتى الأزمة الثانية أكثر تحديداً من الأولى، فخليل الذى لم يحدد لنا الحقيقة اصطدمت به القرية وكان اصطدامها طبيعياً فهو لا يشخص لهم شيئاً. أما "منصور عبد الباقى" فهو يهددهم بغزو الجراد للبلد إن لم يتنبهوا للحقيقة. والحقيقة كما يقول عند الشاطر حسن الذى يستطيع أن يعبئ الشمس فى الزجاجات ويحصد الهواء.

تبدأ الأزمنة بزوجته تنتظره فيقول لها رجل أنه – أى منصور "غوط فى البحر الناشف راح يشوف البحر بينشف ليه" فمنصور أيضاً يتشوف لما وراء العادى والمألوف.

ويعرفونا بأنه قد غرق لكنهم يجدون الجثة بلا عينين ثم يفاجأون به حياً فوق المسرح وهكذا مقابلة رائعة بين الجميع. منصور الميت هو منصور قبل أن يعرف لذلك كان بلا عينين ومنصور الحى هو منصور الجديد ذو العينين الذى يعرف. تجسيد بالحدث عن أفكار مجردة وهذه براعة الفن ولأن الأزمة هنا أكثر من حديداً يتطور موقف خليل الأول فيتحدث بعد صمت قائلاً لتحية "راكبنى القرف والضيق من الناس" فتسأله، وليه فيجب "ليه إحنا بنتولد خرس.. ليه الدنيا حر.. ليه الدنيا برد.. ليه بنموت.. ليه بنعيش ما نعرفش" ولا يعنى ذلك إنها أزمة وجودية لا إنها أزمة حضارية تبدأ من الثورة على ما هو عادى ومألوف وبالتداعى تكون الثورة على كل الموضوعات تمشياً مع حيوية الشخص وصدقها. إنها هجوم مجتمع يعيش أزمة حضارية خائفة والدنيا حوله تفعل المستحيل بالعلم والاختراع وهو مازال يعيش فى مقدسات بالية وعقائد متخلفة فيصبح من الضرورى الثورة على الدنيا كلها والحياة والموت والميلاد ولا يصبح فى الأمر أدنى عبث، بل العبث هو أن يظل هذا المجتمع على ما هو عليه وسط هذا العالم المتطور، وتصبح الرؤية

للكاتب هنا تقدمية جداً، القرية كلها تقف ضد منصور حتى زوجته أيضاً ويربط الكاتب المسرحية بتجربتنا مع الاستعمار الذى ترك أعوانه وزرع إسرائيل.. ينبه زوجته إلى ما خلفه الخواجة جورج فى الحوض الشرقى "الجراد" وغيرها من نسيانه فهو ينحو كل يوم تحاول زوجته إلى أن "تصوت لتقاوم الجراد فيقول "ابعدى عن الصريخ.. ابعدى عن الصوت العالى" والإشارة هنا وبعد النكسة لها مغزاها لكنها تصرخ وتتجمع القرية ويبعدهم فيسخرون منه ومن الشاطر حسن ثم يهاجمهم الجراد فعلاً فيخرجون له بالطبل والصفيح فيخرب الزرع ويعتبرون كل شئ قضاء وقدراً.. وهكذا بسهولة ويلقون الأمر على الله المظلوم دائماً.. ويخبرهم بهدية الشاطر حسن التى يستطيع أن يعبى بها الشمس ويحصد الهواء فيصفونه بالجنون ثم يتركونه بشرط أن يفعل ذلك.

وتأتى الأزمة الثالثة تنويعاً للأزمة العامة، فهنا أحمد عبد الباقى يهدده بالدبابة ولكن لأن الأزمة عميقة ومستحكمة فلا يسمعون حديثة. يتكلم ولا يسمعونه ويرون شفتيه تتحركان فقط ويفعلون معه كما فعلوا مع سابقيه وفى النهاية يفاجأون بالدبابة

والجراد معاً فى الوقت الذى ينطلق فيه منصور منتصراً وقد لمعت فى يده الزجاجة واستطاع تعبئة الشمس فى زجاجات فعلاً وهكذا فالعلم ليس مستحيلاً والإنسان يفعل المستحيل رغم كل الكوارث المهم أن نفتح صدرنا له ونستمع لصوته المقدس. المسرحية رغم بعدها الحضارى تعكس دلالات على صراعنا مع إسرائيل التى حاربتنا بالعمل طويلاً وحاربناها بالكلام والأوهام. إنها النكسة فرصت على المسرحية موضوعها ولكن المسرحية امتدت لتصور أزمة حضارية وأعطت للاستعمار وجهه الحقيقى كصراع حضارى، ولكنها ليست مسرحية تكتفى بالنقد والاستفهام فقط فهى بالرغم من إدانتها للمجتمع تثق فى قدرته على التجاوز وعلى تعدد الأبطال فيهم وطموحهم.. إنها نبوءة بانتصار المجتمع ولكن مع الإصرار.. فاختلاف الشخصيات الثلاثة تنويع على الأزمة العامة وتعميق لها وإصرار من المؤلف على قدرة الإنسان وثقته فى استكشافاته. ولكن تثير هذه المسرحية قضايا فنية أهمها إنها فى قرية والجو المخيم على المسرحية فتتناول خصوصاً مسألة منصور عبد الباقى والشاطر حسن كما أن كلام خليل عبد الصمد

عن الحقيقة شديد التجريد، وهو رغم إنـه يخدم رؤيـة المؤلف إلا إنـه لا يخدم الصدق الفنى.

٤- الاستلاب مرة أخرى :

بعد هذا البعد الحضارى الذى فجرتـه النكسـة يـأتى بعد أحر أكثر رحابـة طالمـا تعرض لـه الكتـاب والفلاسفة وهو ظـاهرة الاستلاب. لقد قدمها المؤلف فى (كبرياء التفاهـة) ولكن دواعيها كانت النقمة أو أن شئت النعمـة علـى مجتمعه بعد النكسـة. حقاً لقد نسج منهـا عمـلاً كليـاً ابتعد عن أصوله كثيـراً ولكن ذلـك لا ينفـى كون الأصول واردة. أما هنـا فالمشكلة فكريـة فـى الصميم نبعت من أزمة حضارة عالمنا كله. لذلك فضلتها بكبريـاء التفاهـه صـلة التـداعى فقـط (هـذه المسـرحية هـى التجربـة /١٦، وكبريـاء/١٥) ولا شك أن مقابلـة المؤلـف بين الإنسـان والأشيـاء أثـارت فـى ذهنـه هـذا المعنـى الكبيـر فـى هـذه المسرحية التـى سأتناولها وعنوانها (سيزيف) (١) لذلك فصلة المسرحية بالموقف الحضارى قوية ومكانها بعد الجراد (فى الدراسة. وإذا كانـت الجراد أزمة حضارية على المستوى القومى سيزيف أزمة حضارية عامة للإنسان و..

ومـن البدايـة نعـرف إننـا سـنواجه بمشـكلة شـهيرة فـى الفلسـفة والأدب إلا وهـى مشـكلة الوجـود الإنسـانى أن أهـداف الإنسان غير مجدية وحياتـه كلهـا بـلا معنـى. وهو كما قال البير كـامى يشبه سيزيف ذلـك العمـلاق اليونـانى الـذى حكمـت عليـه الآلهـة أن يرفـع صـخرة إلـى أعلـى الجبـل وكلمـا وصـل إلـى قمتـه سقطت منه إلى أسفل ليعاود الكرة من جديد بـلا نهايـة لكن هل نجح الكاتب فى تصوير ذلك. فمن الصفحة الأولى نرى أنفسنا أمام مشكلة حضارية فهو لا يقدم لنا الشخصية وحدها بل يقول "إنسان وينطلون، فتاة وعلية سجائر.. الخ" وهكذا فالأشياء قد السنت والإنسان قد تشيأ إذا جاز التعبير أو لم تعد فروق بين العملين، ولكن إلى أين الطريق؟ هنا نجد الفتاة تشير إلى الطريق مـن خـلال رغبتهـا فـى الفـرار إلـى الله وهـى أيضـاً تحلـم بالتوحـد بالطبيعة والحلول فيها، فكأن الله والطبيعة شئ واحد وهى فكرة وحدة الوجود التى تعبر عن قلق صوفى النزعة. الفتاة تعطينا انطباعاً أشبه بالانطباع السيزيفى عندما تقول (الأسماك المهاجرة من المحيط إلى المحيط، الراحلة من النيل إلى النيل؟ الحاضرة من البحر إلى البحر، الحاضرة من النهر إلى النهر) وهكذا دورة

أبدية الانطباع الوجودى الذى توحى لنا به اسطورة سيزيف.. إن العودة إلى أن لها مغزى أخلاقى وإيمانى كبير تعبيراً عن الخلاص من رداءات النفس والجسد والتطهر التام هنا نلمح قلق رؤية المؤلف.

ثم نجد هنا "الإنسان" وهو أحد الشخصيات والكاتب لم يسمعه "إنسان" مثلاً بل قرره هكذا بعموميته – هذا الإنسان يريد الفرار ولكن إلى الجحيم فهنا لا خير فى هذا العالم يحاصره بمادياته (أصبح داخلى خارجى؟ أصبح أسمى هو عنوانى ورقم سيارتى ورقم تليفونى أذنى) وهكذا نجد أنفسنا شيئاً فشيئاً بعيدين عن الانطباع السيزيفى الوجودى ونجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام ملمح من ملامح الحضارة وهو طغيان الأشياء والمادة على حياتنا حتى أصبح الإنسان فى مأزق يشعر معه بحنين للخلاص.

ثم يخرج الموقف من يد المؤلف ليصور لنا جانباً أخر من أزمة الإنسان المعاصر فجوار طغيان الأشياء يوجد طغيان السلطة وطغيان الأجهزة الرسمية. فهذا شرطى يسوق "إنسان" إلى الموظف المختص لأنه بلا جواز مرور ونعرف من المواقف

بينهم "مقالب السلطة والبيروقراطية" وهكذا تبتعد بنا المسرحية شيئاً فشيئاً عن موضوعها الحيوى الأول.

ويعبر الإنسان عن ضيقه بهذا الحصار البشرى والاجتماع فى مونولوج جيد ثم يجرى إلى الباخرة التى ينزل منها بعض البشر مختلفى الأعمال مربوطون بالأشياء اليومية كحقائب الكتب أو قطعة حديد..الخ.

وهو موقف شبيه بموقف الأشخاص فى كبرياء التفاهه – يشكون من الإنسان الذى دخل الطائرة فأفزعهم ويؤجلون الرحلة بعد خلاف مع الشرطى والموظف. يأخذ الموظف الجوازات ليسجل أسمائهم فنكتشف إنهم جميعاً يحملون اسم "سيزيف" حتى الشرطى نفسه والموظف والطفل الصغير الحسن فى الوقت نفسه إدانة للحضارة ونبوءة استمرار الموقف الذى اخطأه المؤلف وفى الخلفية طوال المسرحية رجل يخلع ملابسه وفى النهاية يبادله الإنسان البطل ثيابه ويقف عارياً وهكذا، فلو نجح واحد فى التخلص من الأزمة سيوجد من يطوقه.

مما تقدم نرى أن الكاتب ترك نفسه لانفعال طارئ جعله يشعر فى حين ما بتعاسة الحياة ولأنه فى الحقيقة لا يرى الحياة

هكذا، ويعمل من أجل تغيير وجهها الطارئ فقد فشل فى تصور هذا الانفعال واختلطت فى ذهنه المفاهيم والرؤى التى لا نظنها بعيدة عن فكره.. وهذه المسرحية سبب تشتتها هذا هو أن الخط الذى تبناه المؤلف طويلاً – خط الاحتفاء بالإنسان المتمرد على المواضعات الاجتماعية والحضارية – قد طغى على الموقف الميتافيزيقى الأصل. وهكذا غلب ما هو محسوس مشخص ما هو مجرد وذهنى، والواقع أن التشتت هو الطابع الغالب على المسرحية حتى فى اللغة، فهى رغم شاعريتها استأسرت المؤلف وحرتكته على هواها كما سنرى عند الحديث عن الفن المسرحى عنده واستخدامه لأدواته.

البصيرة تحمل السلام:

استمرا فى تأكيد وعى الإنسان وقدرته على مجابهة كل الشرور التلقائية والمقصودة، يتناول السيد حافظ مسألة الاستعمار فى أبعادها المختلفة اجتماعية وحضارية إنه يكتب مسرحيتين حول هذه المسألة ويحجبها فى كتاب واحد.

المسرحية الأولى فى الكتابة (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث – وهى التجربة رقم ٨ أيضاً مثل الجراد – وهى

تحمل نفس رقم التجربة لأنها كالجراد تنتطلق من هموم المجتمع المصرى مباشرة.

المسرحية من فصل واحد وتدور خلال الحرب العالمية الثانية فى مخبأ بالإسكندرية خلال إحدى الغارات الجوية التى يشنها النازى. إنها توضح كيف أن مصر لا ناقة لها ولا جمل فى الحرب وكيف كانت علاقة القوى الاجتماعية بالمتصارعين وكيف ترتبط الحرب بالاستعمار ونشاطه ثم ترسم الطريق الصحيح لتجاوز الأزمة مع الاستعمار.. قد يقال أن ذلك موضوع مضى وانتهى ولكن الكاتب ليس ساذجاً. وإنه يحدد طريقة مقاومة الاستعمار فى كل آن، من خلال موقف تاريخى وخاصة أنه كتبها بعد النكسة وبعد السؤال الشهير كيف تتجاوز هزيمتنا؟

المسرحية تدور حول ثلاثة محاور : الأول اجتماعى واقتصادى حيث نرى المعلم زكى يريد أن يتزوج شربات التى ترفض وتحب سعيد الفقير الذى استدعى للخدمة العسكرية ونرى مكائد زكى ومحاولاته شراء ضمائر البشر ودمائهم بماله.

المحور الثانى سياسى حيث نجد انقسام القوى الوطنية بين تأييد الإنجليز والألمان فمثلاً فى دعوة عرفات للانجليز وأبو سعيد للألمان وعم إبراهيم هو الموقف الواعى الداعى للوطن.

المحور الثالث وطنى نضالى حيث نجد سعيد ومحمود يفران من الحرب ويحملان السلاح لمواجهة المستعمر الإنجليزى سبب ذلك كله.

لقد نجح المؤلف فى تقديم جو طبيعى بلا افتعال لمجموعة من البشر اعتادت الغارات والمخابئ. ولكن خلال المسرحية تهبط بعض لافتات عليها شعارات وتعليمات مثل (بلفو يعطى وعداً لليهود)، (صمت الضعفاء بركان يغلى)..الخ.

بعض هذه اللافتات جاء فى موضعه والغالبية تشتت الانتباه والمسرحية من غيرها أفضل.

المسرحية تضغط وجها لوجه أمام نماذج المجتمع خلال الحرب وكيف حكمتها مصالح اقتصادية أو تصور سياسى معين مع التأكيد على تصاعد التيار الواعى ضد الإنجليز، وفى النهاية عندما يخرج سعيد ومحمود لمقاتلة الإنجليز تنتهى الغارة ونسمع

صفارة الأمان، والأمان هنا ليس الأمان الجزئى بعد الغارة ولكنه الأمان الشامل الذى لا يكون إلا فى ميدان القتال.

يوجد بعد ذلك موقف يبدو غامضاً للوهلة الأولى نجد شخصاً منكباً على أوراقه يكتب باستمرار ولا يفعل شيئاً أخر طوال المسرحية مما يدفعهم لضربه باستثناء عم إبراهيم الذى يدعو للوطن – وفى نهاية المسرحية عندما يخرجون بعد أن يخرج سعيد ومحمود للتقال ونسمع صفارة الأمان يصف أوزوريس هذا الرجل فيقول: (يقف قاف وهذا اسم يبدو على وجهه علامات الضرب، شكله (سمر عريض المنكبين) انيق – ذو ملامح طيبة حتى يقول – يمسك الورق الذى فى يده ويرميه ورقة ورقة على الصالة حتى يرمى القلم ويخرج) ملامح هذا الرجل تعطينا انطباعاً إنه الوطن الذى يرقف ويسجل ثم يلقى بالتسجيل لحظة خروج ابنائه للقتال من أجله.

ويواكب هذه البصيرة الواعية بقتال دعوة خفية تعزيز رؤية المؤلف هذه الدعوة هى لنبذ الخرافات والقدرية للمعنى القائل أن الحل بأيدينا لا بانتظار الفار الذى لا يشق له غباراً أو خاتم سليمان ولكن بالتفكير الصحيح. تبدو هذه الدعوة من خلال

حكايـة عـم إبـراهيم للأطفـال التـى ينتظـرون فـى نـهايتـهـا البطـل المغوار الذى لا يأتى ويدعوهم للتفكير والـى ذلك يدعو الأطفـال. الدعوة للتفكير برؤية واضحة سهلة فى يد الجميع..

وهكذا بالتفكير السليم يكون القتال هو الطريق الوحيد لا الاستكانة وانتظـار المنـى أو الـدوران فـى ذلـك قـوة مـن القـوى المتصارعة والوطن فى النهائيـة مستعد لفتح صفحة جديـدة مـع الأبنـاء المقاتلين وما يحدث من أخطاء يصبح كأنه لم يحدث..

هذه هى المسرحية التى تؤكد قدرة الإنسان علـى التفكيـر والنضال وتأتى الأخرى تعميقاً لها فالإنسان لا يفكر ويناضل فقط بل يصر علـى النضـال ويعدد أساليبه ولا يتخاذل. ففـى "الطبـول الخرساء فى الأودية الزرقاء" يدور الصراع فـى إحدى مستعمرات أفريقيا. والمسرحية كما يقول مؤلفها فى ثلاث تحولات. إن السيد حافظ يرفض القول ثلاثة فصول لأنـه يميل لمعنـى الفصل فالعمل كلـه وحدة واحدة تتخلق مـن بعضـها وتتوالـد ونحـن بالفعل أمـام ثلاث محاولات للثورة.

المحاولة الأولى يقوم بها الفتى الذى كان قد غادر قريتـه إلى أوروبا هارباً فى قاع سفينة ثم عاد ثرياً ولكنـه ينشد الثورة

لأنـه لـم يفقد أصوله بعد. أنـه يحـاول إيقـاظ الجمـاهير النائمـة واكتساب رضا الأم ولكن الأم لا تقبلـه إلا إذا قامر بحياتـه وبالفعل يقتله أعوان الاستعمار لكنـه لا يموت. بل يتحـول إلـى فتـى أخر وهذه هى المحاولة الثانية أو التحول الثانى هذا الفتـى يرفـع لـواء الثورة – ويكـاد نفس مـا حدث فـى التحـول الأول يتكـرر تمامـاً – لكـن هـذا الفتـى ينصـرف عـن الجمـاهير ويتجـه للحـاكم مباشـرة فيقتلـه الاتبـاع لأنـه أعزل. ولا يمـوت ويتكـرر التحـول إلـى الفتـى الثالث.

<u>الفتى الثالث ثائر فى يده مسدس ونلاحظ هنا الآتى :</u>

مـع التحـولات المستمرة – أى النضـال المستمر – يحـدث انقسـام فـى صـفوف المستعمر وأعوانـه وتتيقظ الجمـاهير. أى أن الطبول لم تعد خرساء بل الإصرار عليهـا ومواصلتها يؤتى ثمـاره وتكـون الظـروف مهيـأة للثـورة فيـنهض الشـعب ويـتخلص مـن الاستعمار وأعوانه..

والمسرحية بانوراما عريضـة تعكس طريقـة ا لتعامـل فـى الـبلاد المسـتعمرة اقتصـادياً ونـوع الفكـر الـذى يسـمح المسـتعمر بتروجيـه والانحرافـات الاجتماعيـة التـى يعمـل المسـتعمرون علـى

اشاعتها. وهو يصور اتباع المستعمر فى صورة كلبين بشريين مربوطين بسلسلة يمسكها الرجل الأبيض ممثل الاستعمار بأمرهما بالانطلاق للأسواق والتسمع، فيفعلا. بقتل من يشاء فيفعلا.. إنهما تابعان للرجل الأبيض تماماً حتى لا يرددا كل ما يقوله.

الرجل الأنيق : أنا لا أسمع شيئاً.

الكلبان البشريان : أنا لا أسمع شيئاً. (لا يقولان نحن حتى)

الرجل الأنيق : أنا لا أسمع شيئاً.

الكلبان البشريان : أنا لا أسمع شيئاً.

ونرى تابعاً لمواطن أجنبى ينصح تابعاً لرأسمالى محلى "ولم كل شئ ولا تفكر.. كل شجرة غباء فى هذا العالم" وهذا ما يريده المستعمرون تماماً. إن المسرحية تعرض فلسفة الاستعمار كأثر المجالات وما يحدث فى المجتمع من فرقة طائفية وتخدير فكرى وجسدى بإشاعة المخدرات.. الخ ذلك بإشاعة المخدرات.. الخ ذلك.

والكاتب يسمى الفتى الأول "قهر" وهو يقصد القهر بشتى أنواعه، والفتى الثانى "شموخ" وهذا منطقى مع تقدم النضال. فالقهر يتحول إلى شموخ لأنه نفى عن نفسه القهر الروحى على

الأقل، وهذا الشموخ لابد ينجح فى الثورة طالما وعى الطريق الصحيح.

ولقد استطاع الكاتب تجسيد الأم كيان لأفريقيا التى تمنح أبناءها الحياة والخلود والبعث الأبدى وهو يصور الأم فى البداية تطحن الهواء دليل على عينية الفعل وفى النهاية تطحن القمح. فالنضال أتى ثماره وتعلن وصاياها التقدمية بالتجديد الدائم للثورة (يجب أن هناك ثورة فى الثورة).

والثورة مكتوبة بلغة فصحى تثرى لغتنا الفصحى فهى بعيدة عن الكتابات والاستعارات والوسائل البلاغية رغم إغراء الموضوع. إنها معالجة هادئة هدوء الشعر الصادق وحلم ينسجه الكاتب يقول على لسان الثائر الثالث (أرغب أن أرى انساناً جديداً فى كل شبر سعيداً هذا الكون لن يبتلعه فرد. أحلم بالأمهات تنجبن طفلاً يبتسم ولا يبكى حين يهبط للعالم.

الفن المسرحى عند السيد حافظ:

ننتقل الآن إلى الفن المسرحى – كيف يبنى السيد حافظ حياته؟ كيف يستعمل أدواته؟ ويمكن أن يشمل هذين السؤالين السؤال العام. هل هو تقليدى أم مجدد؟

سوف نلاحظ أن السيد حافظ مع المجددين من الوهلة الأولى. ولكن هل فعلاً ينجح فى التجديد على طول الخط. وهل كونه من المجددين يعنى إنه يتابع أو متأثر بهم أو أحدهم؟

هناك حقيقة هامة فى الأدب والفن هما أن أى جديد يأتى به كاتب أو فنان يصبح من التراث الأدبى والفنى ويفقد صلته – الملكية – بهذا الفنان ويصبح على الفنانين جميعاً الاستفادة من هذا التجديد دون حراج سواء بالإضافة إليه أو أفكاره أو استعماله لتوصيل أفكار جديدة لذلك ليس عيباً أن يستفيد كاتب من أخر أو فنان من فنان.. ونتحدث الآن بشكل أكثر تحديداً..

الشكل والبناء:

البناء التقليدى بناء صارم يقوم على ما يعرف بالوحدات الثلاث : وحدة المكان وحدة الزمن ووحدة الفعل والصراع.. ولقد جاءت الأولى فى محاولاته نقدية لتقييد هذا البناء فى كتاب فن الشعر لأرسطو وإن كان هذا الكتاب لم ينص نصاً مؤكداً على وحدة المكان مثلا. بل إن أغلب اهتمام كان أرسطو كان بوحدة الفعل. ولكن هذه قضية أخرى.

ولقد شهد هذا البناء ضربات متعددة حتى قل من يكتبون

به اليوم وجاءت هذه الضربات مباشرة فى بعض الأحيان كما نجد فى العصور الحديثة عند بيراند للووايلدر – أو من المعاصرين مثل يونيسكو وبيكسيت وبيتر وادسبورت وسائر الغاضبين كما أن هذه الضربات ليست الأولى من نوعها بل كان شكسبير لا يهتم مثلاً بوحدتى المكان أو الزمان كثيراً، كذلك لم يهتم موليير بالرصانة الكلاسيكية والشخصيات الكلاسيكية بل وجدنا عنده وصفيات وشخصيات وبناء وهذا فى ذاته تمرد على النزعة الكلاسيكية عموماً.

المهم أن نقول أو حدة الفعل أو الصراع هى التى بقيت من البناء الأرسطى، والبناء الأرسطى يقوم على التتابع السببى المنطقى وأرسطو فيلسوف العملية الكبير – أى أن الأحداث تنمو باضطراد من البداية حتى الوسط وأحكام الأزمة ثم النهاية وانفراجها. ولكن المجددين لا تهمهم هذه المسألة المتصاعدية المرسومة وأسبابهم فى ذلك كثيرة. ولكن إجمالها فى سبب عام هو أن المسرح هو الحياة والحياة أبداً لم تكن فى هذا الشكل حاول أرسطو إرساله. الحياة أكثر انطلاقاً وحرية وتعقيداً فى البناء. وتتفرع على هذا أسباباً كثيرة.

والسيد حافظ – كما قلنا مع المجددين – ولكنه فى أغلب مسرحياته السابقة يبدو محتفظاً بوحدة المكان. يبدو ذلك فى (الزعاليك) التى تدور كلها جوار مبولة أو فى (الجراد) التى تدور فى قرية أو (حدث كما حدث) التى تدور فى مخبأ أو فى (كبرياء التفاهه) التى تدور فى مجموعة الغرف المتجاورة. ولكن احتفاظه بالمكان هنا لا يجعله مع المقلدين تماماً بل إنه يتعمد الاحتفاظ بالمكان من أجل التمرد على هذا الاحتفاظ. إن المسرحيات فى أغلبها لا تعالج حادث أو موقف جزئياً، إنما الحادثة أو الموقف الجزئى يمتد ليشمل موقفاً كلياً هو المجتمع بأسره أو الحياة كلها كما يراها، وهكذا فالمكان كان واحداً إلا إنه محاولة تثرى البعد العميق للعمل وتوزع من مفهومه.. وهكذا. مع طبيعة هذا المفهوم الواسع يصبح المكان واحداً لأن المجتمع كله واحد والعالم كله واحد.

إن المسرحيات لا تعالج موقفاً أو مواقف يمكن إدراجها تحت مشكلات جزئية كما سبق أو أوضحنا إليهم إلا فى الزعاليك كذلك فاحتفاظه بوحدة المكان ضرورى ولكن ليس كما هو مفهوم عند أرسطو.

تـأتى وحـدة الزمـان فنجـد السيد حـافظ لا يحفـل كثيـراً بـهـا المسرحية عند أرسطو تبدأ من شروق الشمس حتى اليوم التالى. أى كل الزمان الذى تحكمه ٢٤ ساعة ولكن المجددين لم يحفلوا بهذا ووجدنا مسرحيات تدور حول موضوعات تمتد لشهور بل وسنين بل وهنـاك أبطـال ينمـون ويكبـرون علـى المسـرح. المهم الوسيلة المقنعة لتقديم ذلك – مفهوم طبعاً أن المسرحية لن تمتد على المسرح شهوراً أو سنيناً فى العرض حتى تنتهى.

كمـا أن الزمـان عنـد أرسطو يسـهم فـى السببية والعمليـة فى تطور الأحداث. فكل حدث مركب فوق حدث أخر لابد يتم فـى زمن بعده.

وهنا نجد السيد حافظ يتخلص من هذه الوحدة بطريقتين:

١- من حيث كسر المدة التـى يقررها أرسطو يلجأ إلـى الفلاش بـاك فـى كثيـر مـن المسرحيات وهذا الفـلاش باك يمد من الزمن إلـى الخلـف ويضـع أمامنـا الزمن القبلى – إذا جاز التعبير..

٢- من حيث التخلص من السببية – من حيث الزمن – نجـد تتابعـاً فــى الفصــول ونمــط غيــر مرئــى أو

محسوس ولكنه معقول. فمثلاً فى (الجراد) عندما أعرف أزمة خليل عبد الصمد إنها البحث عن الحقيقة وتأتى الأزمة الثانية وأجد منصور عبد الحق يقول إنه يخشى الجراد. هنا تطور زمنى حقيقى من حيث تطور الأزمة وتحددها. ولكن هذا التطور الزمنى لا يحدث أمامنا مباشرة. إننا نفاجأ به مع انتهاء فصل وبداية أخر. إنه هنا يسهم فى التمرد على نفس وحدة الزمن من الناحية ويساهم فى التمرد على السببية المطلقة من ناحية أخرى وهذه النقطة هى التالية وربما توضح لنا النقطة السابقة.

عن وحدة الفعل أو الصراع وهى أساس الفن الدرامى. وأنا أربط بين الاثنين مجازاً للآتى/ وحدة الفعل مقصود بها أو تدور المسرحية حول موضوع واحد ومحدد وأن تكون كل الموضوعات الجزئية أو الدخيلة مساهمة فى نمو هذا الموضوع وتعميقه. ويستحسن – بلغة أرسطو – إن نقلل من الدخائل بقدر ما نستطيع.. ووحدة الفعل هذه هى التى تميز المسرحية عن

الملحمة أساساً – فالملحمة كثيرة الموضوعات ومتشعبة وكذلك تتفوق على المسرحية بحرية الحركة فى المكان والزمان. هذا من وجهة نظر أرسطو وليس بريخت مثلاً الذى ملحم مسرحياته إذا جاز التعبير فجعلها تمتد لبلاد وسنين.

وحتى الصراع فهو المظهر الذى أخذه هذا الموضوع. أى طريقة التعبير عن هذا الموضوع هذا التعبير لابد أن يكون فى شكل درامى – ولو تصورنا مسرحية تعددت موضوعاتها وتشعبت وعبرنا عن كل موضوع بنموذج من نماذج الصراع فلن نجد وحدة فعل ولن نجد وحدة صراع بل سيتم تبشويش على اذهاننا وحواسنا، وهكذا تكون وحدة الفعل أساس لمظهرها الذى هو حدة الصراع ولكنها ليست هى هى بالطبع ولكننا مجازاً نقول وحدة الفعل أو وحدة الصراع.

هنا نجد السيد حافظ يحتفظ لكل المسرحيات بموضوع واحد فعلاً كما سردنا – باستثناء سيزيف – وهذا الموضوع الواحد يتحول إلى دراما موحدة إذا جاز التعبير تدور حوله وترمز إليه ولكن ما التجديد هنا.

التجديد هنا إنه لم يعبر عن وحدة الفعل أو الصراع

بالتراكم السببى فى أغلب مسرحياته نجد هذا التراكم السببى واضحاً فقط فى الزعاليك – فكبرياء التفاهة يكاد يكون حكاية مليئة بالدراما ولكنها سببية البناء بل نهايتها ليست انفراج لأزمة فالأزمة مازالت باقية وعندما نجد مسرحيات تنتهى فيها الأزمة مثل (الجراد) أو (الطبول الخرساء) نجد هذا التطور الغير مرن من ناحية الحدث أو الزمن الذى أشرت إليه فى الفقرة السابقة والذى سأوضحه هنا.

فى الطبول الخرساء عندما يموت البطل الأول على يد أعوان الاستعمار ويتحول إلى بطل ثان نجد البطل الثانى أكثر جرأة فهو بدلاً من الهاب مشاعر الجماهير يواجه الاستعمار نفسه، إذن هناك تطور فى الحدث لكن هل السبب واضح. هل مجرد موت الأول على المسرح وتحوله إلى الثانى يعطى هذا النمو الدرامى. بالطبع لا. إن هناك فكرة يريد الكاتب أن يعبر عنها هى إنه بالنضال والإصرار عليه تكبر الآمال والمشار والخطوات الثورية. هذه الفكرة لا يقولها لنا على المسرح فى شكل ديالوج أو منولوج وهو عندما يجسدها يصبح التجسيد ناقصاً إلا بعد تمام المسرحية. فالبطل الثانى وهو أعزل أيضاً

يموت ولكن الثالث المسلح ينتصر. من بطل أعزل يواجه الجماهير على بطل أعزل يواجه الاستعمار إلى بطل مسلح، تصاعد درامى يحتاج إلى ذهن المشاهد الذى يفكر ويعطيه العلة أو السبب.

إذن نتيجة النمو هنا فى الحدث بشكل مقصود من المؤلف دون سبب ظاهر للمشاهد والقارئ ثم يضاف ذهن المشاهد أو القارئ فيصبح النمو سببياً فى المظهر والعقلانية.

وهكذا اذاً كان الحدث هو الفكرة والمشاهدة هو نقيضها فالسببية هنا هى المركب منهما معاً. إذ لا سببية فى الأحداث فى ذاتها وجوهرها. ولكن السببية من الأحداث والنظارة معاً. السببية هى التوسط الذى يكمن ادخل كل من الأحداث والنظارة.. وقل نفس الشئ على الجراد.

التنفيذ المسرحى :

إذا كان الحديث عن الشكل والبناء كان نظرياً صرفا لهو عملياً، إذ كيف ينفذ الكاتب ذلك على المسرح. طبعاً هذه المسرحيات لم تمثل ولكن الكاتب كتبها لتمثل، إذن التمثيل أو التنفيذ على المسرح لابد يرتبط بالتجديد إذا كان الكاتب مجدداً أو

بالتقليد إذا كان الكاتب مقلداً.

١- يستفيد الكاتب كثيراً من إمكانية استغلال اسقاطات الإضاءة على الشخصيات، وهى طريقة تعطيه تحركها فكرة السببية تلك، إنه يضع كل الشخصيات على المسرح مرة واحدة ويكون خروجهم ودخولهم فى أضيق الحدود ثم يسقط الضوء على من عليه الضوء إذ على القارئ أو المشاهد أن يخضع هذا وذاك ومنهم جميعاً يتركب الحدث أو الموضوع دون إحساس بتعاقب زمنى نمطى. كما أن الضوء يتيح له التوسع فى مفهوم الزمان باستخدام ألوان مختلفة تعطينا انطباعاً بحالة الفلاش باك واختلافها عن حالة الحضور. بل أحياناً يكون الضوء معبراً بألوانه عن أفكار الشخصيات وحالاتهم النفسية كما فى سيزيف.

٢- يستفيد من كسر الحائط الرابع ولكن ليس كثيراً واحياناً بجانبه الصواب ففى (الزعاليك) جاء فى وضع المثقف وسط النظارة وجاء ماسح الأحذية فى

الصالة – وإن كانت مسألة ماسح الأحذية ووجوده فى الصالة يمكن أن تفسد العمل كله بسبب بسيط – هل سنتبه المتفرجون للمسرحية أم لـه. ولكن المهم أن يروه بينهم ويختفى بسرعة – ولكن الكاتب أحياناً يتمادى كما جاء فى هذه المسرحية نفسها وجامله الشخاذ يشحذ بدءاً من باب المسرح الخارجى.

٣- يستفيد الكاتب من الفولكلور الشعبى فى تقديم مجموعات على شكل كورس (فى الجراد مثلاً) وهو موقف فى تقديمها لأنها بالفعل تعرى الأحداث وتزيد تعميقها ولكن أغانيها كثيراً ما تطول وتأتى الحكمة فى نهايتها.

٤- يستفيد الكاتب من الديكور فنجده تعبيراً تشكيلياً عن أفكاره فنجد مثلاً أعوان الاستعمار فى صورة كلبين مربوطين بسلسلة ونجد الأم مثلاً تطحن الهواء ثم فى النهاية تطحن القمح دليلاً على جدوى الفعل فى النهاية.

٥- يستفيد من إمكانيات الإخراج فنجده مثلاً يسقط

لافتات فى مسرحية (حدث...) عليها تعليقات تعميق من معنى الأحداث وإن جانبه الصواب فى بعضها فالحيلة جيدة تعطيه إمكانيات للتعبير أكير.

ويمكن القول على وجه العموم أن الكاتب هنا لا يرتبط بشكل معين من أشكال التجديد ولكنه يرتبط بالفكرة التى يرى أن يعبر عنها. إنه كاتب يعيش عصره ويعرف أهم قضاياه ويضعها فى أعمال جيدة جديدة مثل القضايا تماماً وهذه الجدية تفتقر منه التجديد فى الشكل والبناء والاستعانة بأى شئ يوضح ا لفكرة والحدث سواء كان من الفولكلور المصرى أم من حيل وافرة من مسارح الغرب. إن ما يخدم الفكرة هو الأول والفكرة هى الأساس وبهذا يتجمع فى تقديم الأفكار التجريدية العالية فى أشكال مجسدة.

تبقى نقطة هامة هى اللغة :

ويلاحظ هنا أن الكاتب لا يكتب بلغة عادية وأقصد باللغة العادية تلك اللغة التى كادت ألفاظها تلتصق بمعانى واحدة عند كل الناس، إنه يعانى من أجل إثراء اللغة بالألفاظ الشاعرية الموحية والتراكيب الجميلة الجمال بمعناه الفلسفى لا الدارج –

ولكن هذا لا يسبب إزدواجاً بين الشخصيات ولغتها. فاللغة العامية عنده أيضاً تقطر شعراً وتشعر مع ذلك إنها طبيعية لا تكليف فيها والذى يقرأ الجراد يرى الكثير من ذلك وكذلك اللغة الفصحى.. ولكن هل يمكن أن نقول أن الكاتب فعلاً يمتلك اللغة، إنها أحياناً تمتلكه.

الواقع إنه يمتلك اللغة فعلاً ويتصرف فيها كما يشاء وتخضع له يساعده فى ذلك ثورة لفظية ولكن أحياناً تصبح اللغة لعبة يلعب بها لعبة خطرة وينساق وراءها فتمتلكه هى دون أن يدرى.. اللغة أحياناً تمتلكه ليس لأنه قاصراً فيها فالقاصر فى اللغة نجده يكرر ألفاظاً بعينها فى معان مختلفة. ولكن لأنه يمتلك الكثير ويتحكم فى اللغة تماماً ينجرف فى التحكم حى تشعر إنها هى التى تسيره.. يظهر هذا بوضوح فى تقديمه مثلاً لكبرياء التفاهه ويظهر كثيراً فى مسرحيته سيزيف فمثلاً نجده يقول على لسان أشخاصه/ الإنسان (فلتشرب أى مشروب من شمس شمس أو قمر قمر.

الموظف : اشرب شمس شمس.

الإنسان : شمس شمس.

الموظف : بل قمر قمر.

الشرطى : غير مسموح بشرب الشاى إلا للسلطة السلطة والشرطة الشرطة).. الخ.

ربمـا يـدان أن هـذا تأكيـد لتفاهـة اهتمامـاتهم وخـواء لأرواحهم ولكن إلا بسبب هذا نمطية فى الشخص أى يقع كلها كأنهـا نمـط واحـد. وإذا كـان ذلـك فكيـف يـتم الصـراع بـالمعنى المسرحى بين أنماط واحدة.. والحقيقة أن الاستشهاد بمقاطع من سيزيف كثير ولكن المهم هنا أن نشير مرة ثانية أو ثالثة أو اللغة تمتلكه لأنه يستسلم منساقاً وراء إغرائها ولي عجزاً عن امتلاكها.

وفى النهاية إنها ليست دراسة كاملة فهناك أشياء كثيرة يمكن التعرض لها فى مسرح السيد حافظ. إنها محاولة الإلمام بجوانبه الهامة والعامة توضح لنا إننا أمام كاتب رغم أى شئ يمكن أن يقف فى طليعة المجددين بل هو يقف فعلاً فى طليعتهم. وإن لم يدرك ذلك أحداً ومثل هذا المسرح لابد أن يأخذ دوره يوماً ويكون رائداً...

إبراهيم عبد المجيد

اللغة الشعرية

فى

مسرح السيد حافظ

دراسة بقلم / أحمد فضل شبلول

جمهورية مصر العربية

فى مجرى الكلمات الأولى
عرفت الحرية والإنسان والرغيف
فى درب الحناجر والأعلام والدم
عرفة الثورة والفن والتغيير
يا عيشقتى.
تمنيت أن يزفونى إليك.. الخلاص والتطهر
يا عشيقتى.
نشرق دائماً.. مع إنهم يسلبونا كل يوم قيمة.
اعرف كهفك الخفى.
عينيك المتوضئة.. شفتيك النورانية.
أنت يا إيزيس.
أعرفك وأنت لا تعرفيننى.. عشيقك أنا.. أنا.
أسير فى الطرقات اتمنى أن ترينى ندرة الإخلاص ورغبة العظمة.

"السيد حافظ – خليفة للنورس المهاجر للشمال"

(حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث ص٢"

ارتبط المسرح منذ فجر أيامه ارتباطاً وثيقاً بالشعر.. بعالمه بلغته.. بإيحاءاته وإشعاعاته وكثافته.. فنرى على سبيل المثال كتاب المسرح الأوائل العظام الذين ارسوا الدعائم الكلاسيكية للمسرح أمثال سوفوكليس وايسخولوس.. الخ صاغوا مسرحياتهم صياغة شعرية متينة سواء من ناحية الأسلوب أو اللغة أو الحوار.. ثم تطور الارتباط العضوى بين المسرح والشعر تطوراً هائلاً فى العصور التالية حتى وصلنا إلى الكتاب الذين صاغوا مسرحياتهم صياغة نثرية محدثين يذلك انقلاباً هائلاً فى هذه العلاقة الجذرية بين المسرح والشعر.

يقال إن المسرح بالنسبة لعالمنا العربى فن جديد أو دخيل علينا وعلى لغتنا، غير أن هناك أراء تناقض هذا الرأى فهناك من يقول إن الحياة العربية عرفت المسرح منذ القرون عديدة وإن لم يكن بنفس الصورة التى عرفها اليونان قديماً، وأنصار هذا الرأى الأخير يقولون إن الشاعر حينما كان يقوم بالقاء أو إنشاد قصائده فإنه كالمسرحى الذى يقف على خشبة المسرح... فالجمهور أمامه وهم المستمعون لانشاده

والمتجاوبون معه تجاوباً هائلاً، وخشبة المسرح من الممكن أن تكون مكاناً عالياً أو صخرة يقف عليها الشاعر، أما الزمان والمكان فهما زمان ومكان القصيدة التى تنشد.

عموماً سواء أخذنا بهذا الرأى أو ذاك فإن هذا لن يؤثر إطلاقاً فى نظرتنا الحالية للمسرح الشعرى العربى الذى عرفناه بصورته الحقيقية من خلال مسرحيات شوقى الشعرية مصرع كليوباترا، مجنون ليلى... الخ. أو قيس ولبنى لعزيز أباظة أو مسرحيات بكثير أو التطور الذى أدخله صلاح عبد الصبور على المسرح الشعرى من خلال مسرحياته مأساة الحلاج ليلى والمجنون.. بعد أن يموت الملك...الخ.

وعموماً فإن الشعر فى مثل هذه المسرحيات كان شعراً يعتمد على إقامة الوزن والقافية إقامة كاملة فى مسرحيات شوقى وأباظة وباكثير والالتزام بالوزن والقافية فى بعض الأحيان فى مسرحيات عبد الصبور، إلا أن القضايا التى حاول أن يعالجها هؤلاء الشعراء كانت فى أغلبها بعيدة عن الواقع المعاش وعن ما يدور وما يحدث فى المجتمع العربى وقت كتابة هذه المسرحيات.

إذن هناك فاصل زمنى بين ما يعالجه الشاعر فى مسرحيته أو ما يدور من أحداث فى مسرحيته وبين ما يدور وما يحدث حوله أو فى حياته، اللهم إلا فى بعض مسرحيات صلاح عبد الصبور الذى حاول أن يضرب عصفورين بحجر واحد فيها أو أن يلعب على حبلين فى وقت واحد.

من هنا نستطيع أن نثير قضية الصدق فى العمل الفنى الذى يقدمه لنا هذا الصدق الذى هو أهم سمة أو ميزة فى مسرح السيد حافظ فى كتاباته. والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هل الكاتب أو الشاعر عندما يكتب عن عصر أو أحداث يعيشه؟

الإجابة تكمن فى الكاتب أو الشاعر نفسه ومدى رؤيته ومعايشته للتاريخ وللواقع المعاش.

غير أننى، ومن خلال كتابات السيد حافظ العديدة أستطيع أن أؤكد أن الكاتب الذى يعيش عصره بكل متناقضاته وبكل نبضه وبكل حرارته ومشاكله هو الأصدق فى التعبير عن الكاتب الذى يكتب عن تصرفات أو أحداث مضت.

وحتى لا نخرج عن ما جاء فى العنوان "اللغة الشعرية" فى مسرح السيد حافظ "فإننا سنحدد أولاً ما هو المقصود باللغة الشعرية فى هذا المجال.

فى رأيى أن اللغة الشعرية فى أبسط مفهوم لها هى اللغة الموحية المكثفة التى تعتمد على الاستعارات والكنايات والتشبيهات... ورب لفظ واحد فيها يغنى عن أسطر عديدة فى لغة النثر، وهذا ما يطلق عليه التركيز أو الاقتصاد فى استخدام الكلمات. وبما إننا أضفنا كلمة "شعرية" إلى اللغة العربية فهل يعنى ذلك إننا لابد أن نقيم الوزن وهو أم ما يميز الشعر عن فنون القول الأخرى؟

فى الواقع إن إقامة الوزن بشئ هام وضرورى بالنسبة للقصيدة الشعرية أو على الأقل وجود شئ من الموسيقى يكون له فعله وأثره فى القصيدة ولكن هذا لا ينفى أو يسقط صفة "الشعرية" عن اللغة التى لا تأخذ من الموسيقى أو الوزن متكئاً لها.

من هذا المفهوم خرجت علينا مدرسة "القصيدة النثرية" أو "القصيدة المنثورة" التى لاقت رواجاً كبيراً لها فى سوريا

ولبنـان... والتـى أخرجـت لنـا الشـاعر الكبيـر / محمـد المـاغوط وغيره من الشعراء.

ولقـد اسـتطاع السـيد حـافظ فـى الكثيـر مـن أعمالـه المسرحية أن يستفيد من هذه المدرسة أو هذا الاتجاه فى الشعر العربى المعاصر.

ونستطيع هنا أن نؤكد ما قالـه المخرج المسرحى "سعد أردش" فى مقدمة حول مسرح السيد حافظ "حبيبتى أميرة السينما ص ١٧" يقول سعد أردش " الشعر عند الكاتب لا يعترف بعلم العروض وبكل ما يقوم عليه الشعر، قديمه وحديثه، من موازين وقواف.

وغير ذلك مما يميز نسيج الشعر، ولكنه نوع من الشعر يقوم بالدرجة الأولى على تصور ما يمكن أن ينطق به الإنسان فى حالات اللاوعى أو اللاوزن، مثلما يقع فى الكوابيس أو فى لحظات المفاجأة بكبريات المصائب،... "ويضيف" سعد أردش فى ص ١٨ والبناء الشعرى – ويقصد عند السيد حافظ – لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى، الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ، وهو نوع من اللغة يبعث فى النفس ذلك الحنين، وتلك

الوحشة إلى المثل العليا فى الوطنية، وفى الأخلاق، وفى الدين، وفى التنظيم الاجتماعى التى تبعثها الصور التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت ومواويل وأشعار.

وإنى لأتساءل – والسؤال لسعد أردش – أمام هذا البناء الشاعرى للغة الكاتب : إذا لو ملك الكاتب ناصية الصنعة الشعرية وعلومها فصاغ حواره شعراً حقيقياً بكل ما فى الشعر من موسيقى، وإيقاع وأوزان؟!

وليعذرنى القارئ إذا اضطررت فى بعض الأحيان إلى الخروج عن عنوان الدراسة "اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ" ذلك أن مسرح السيد حافظ ملئ بالجوانب التى لا نستطيع أن نغفلها ولا يستطيع أن يغفلها أى ناقد.

وعموماً سوف نرى فى بعض الأحيان أن السيد حافظ ينجح فى إقامة بعض الأوزان وبعض الإيقاعات فى بعض الجمل الشعرية التى يستخدمها.

ويعد هذا الحديث النظرى عن اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ "تستطيع أن ننتقل إلى جانب التطبيقى، ولكن قبل الانتقال إلى هذا الجانب يتبقى لنا أن نوضح أن السيد حافظ استطاع أن يجرى الحوارى الشعرى أو الشاعرى على لسان

الشخصيات كل حسب دوره وكل حسب داراكه ومفهومه وحسب نظرته للحياة. فعلى سبيل المثال الحوار الذى يدور بين كل شخصيات مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" يختلف كل الاختلاف عن الحوار الذى يجرى بين شخصيات مسرحية " الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء" سنجد إنه لا يوجد لغة شعرية على الإطلاق تجرى على لسان أشخاص مسرحية "حدث كما حدث" اللهم إلا بعض الأمثلة الشعبية التى سوف نتحدث عنها فيما بعد.

وليعذرنى القارئ إذا اضطررت فى بعض الأحيان إلى الخروج عن عنوان الدراسة "اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ" ذلك أن مسرح السيد حافظ ملئ بالجوانب التى لا نستطيع أن نغفلها ولا يستطيع أن يغفلها أى قارئ أو أى متحدث عن مسرحياته فمسرحياته غنية وثرية بكل شئ.. ففيها الحياة بكل جوانبها، بكل سوادها وبياضها بكل سيئاتها وحسناتها.

وبادئ ذى بدء نستطيع أن نقول إن مستويات اللغة التى تجرى على لسان شخوص مسرحيات السيد حافظ تنقسم إلى ثلاثة مستويات :

المستوى الأول وهو مستوى اللغة العربية الفصحى وهو

نادر وجوده على لسان الشخصيات ومن أمثلته قول العجوز فى مسرحية "الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب" ص ١٨

"أيتها النجوم اللامعة على صدر السماء اهبطى إلى الأرض امسكى بيدى

خذينى إلى المحراب

خذينى إلى الخانة

فقد ضللت الطريق

بل الطريق ضلنى...

أما المستوى الثانى فهو لغة المثقفين أو كما يسميها البعض "اللغة الثالثة" وهى عادة ما تكون خليط بين اللغة والعربية الفصحى ومثال على ذلك قول "مقبل" فى مسرحية "حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان" ص ٦٠.

محارة أنت ولا مركبة تسابيح

الشمس فى حنجرتى بتتولد

وجبينى خريطة الأرض

وأنا عاصفة رمل على شط البحر.."

أو قول الذى يحاول فى مسرحية "حبيبتى أميرة السينما ص ٢٠٢"

واللحن النورى الخفاق، والإبهام الثورى
والإبهام فى الثدى
ابصم على الثدى الجائع ويدى الأخرى بها رغيف.
ويدى العطش والثدى والماء والمرأة العجوز الشمطاء
الذى يأت والذى لا يأت
اشفقى بى لحظة لليوم الذى يأت والذى لا يأت
اشفقى بى لحظة
افهمى ما أقول ينفتح عمرى راحة.
يتبخر الضيق من زحام نيويورك واحة"

أما المستوى الثالث فهو اللغة العامة الصرفة وفى داخل هذا المستوى تتعدد المستويات "كل شخصية حسب تفكيرها" وحسب واقعها وحسب وجودها فى المستوى الاجتماعى الذى تعيش فيه"

اقرأ معى قول "ضياء" فى مسرحية ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شما حيفا ص ١١٤.

" ضياء : أوعى تنسى الجنايين ضحكة خضرة.. والشوارع لسة

زحمة.. والعيال لسه بتجرى فى الحوارى.. والطينة لسة زى ما هى لسه سمرة.. لسه صلبة.. وحبيبتى قاعدة مستنيانى.. فارده شراعها حنان وصمود.. فتحالى صدرها مداين.. فتحالى كفها ومصطبة قاعة.. لسة حبيبتى خطوتها فدان.. دمعتها زلزال."

أو قول "عائشة" فى مسرحية "حبيبتى أنا مسافر.. ص ١٦ (ضميتك على صدرى.. ضميتك حلم البلد.. ضميت النار والحطب.. ضميت التراب والضلوع والبوص.. ضميت الدود فى الحجر).

ومن الملاحظ على مسرحيتى "هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك" و"حدث كما حدث ولم يحدث أى حدث" إنه لا يوجد أى حوار شعرى قد تم بين شخوصها كما لا توجد أية لغة شعرية جاءت على لسان أشخاصها، وفى الواقع كان المؤلف موفقاً فى هذا كل التوفيق.. فشخوص هاتين المسرحيتين من أدنى الطبقات الاجتماعية فى المجتمع ويفهم من الحوار الذى يتم بينهم إنهم يعيشون بالكاد.. إنهم يجرون وراء لقمة العيش.. إنهم لا يفكرون إلا فى الطعام والشراب والجنس لذا جاءت اللغة التى

يتكلمون بها لغة عامية صرفة يتخللها الأمثال الشعبية والأدعية التى تتم بين أهل البلد... واستلهام بعض أيام القرآن الكريم التى تباركون بها فى بعض المواقف المتأزمة أو ليتعظوا بها.

ونقطع هنا جزءاً من الحوار الذى يدور فى مخبأ عام فى أحد أحياء الإسكندرية والذى تم فى مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث ص٤٨" لنذلل على ما ذهبنا إليه سابقاً.

أم سعيد : أنا قلبى مخطوف على ابنى.. هو أنا حيلتى غيره.. ده اللى طلعت بيه من الدنيا.. بقول يا بنتى عايزة أروح أشوفه.. الـ..

أبو سعيد : (مقاطعاً) تشوفيه فين؟

عرفات : (لنفسه) دنيا فانية.. كل من عليها فان.

ذكى : (لروحية) مش معقول يا روحية الكلام ده.

روحية : اسمع بس يا معلم ذكى.. اللى يرميك ارميه.

ذكى : بس أنا بحبها يا روحية.

روحية : بطلوا بأه.. واسمعوا ده.. يا راجل اللى يرميك.. ارميه.. تقولى بحبها.. وعلى كل حال مش رايداك.. واللى يريدك ريده وعلى رأى المثل من حبنا حبناه..

وصار متاعنا متاعه.

ذكى : ومن كرهنا كرهناه ويحرم علينا اجتماعه.

روحية : طيب.

ذكى : مش بايدى.. أنا رايدها يا روحية.

أما عن مسرحية "مسرحية "هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك" فنقتطع هذا الحوار ص ١٦٩.

حوده : صحيح أنا صايع.. وماليش أهل يربونى لكن عملوا إيه اللى أهلهم ربوهم وخلوهم كبار وموظفين قد الدنيا أسيادك أحسن من اللى بيشغلوك احسن من مدير بنك.. بييجوا هنا.. يركعوا تحت رجلى.. ويقولولى يا حوده بيه ما تنسنيش يا حودة بيه الساعة ٩ يا حوده بيه.. وبفلوسى باشترى ناس وبابيع ناس.. وبفلوسى باعرف ازاى اذلكم يا ناس يا وسخة يا بتوع الفلوس (يهجم على عم شحته وفى يده مديه.. يمنعه محمود) على الحرام اقطعك.. على الحرام ارسم على وشك بوليعه.. على الحرام أعمل منك كفتة...

.. إذن لغة الحوار فى هاتين المسرحيتين لغة شعبية بكل

ما تحمله من عبل الشارع المصرى فى الحوار والأزفة.. لغة مباشرة لا تحملها فى مضمونها أية إيحاءات أو تلميحات لغة ليس فيها ذلك التوتر الذى تتصف به لغة الشعر اللهم إلا توتر أعصاب قائليها إذا كان الموقف يسمح بذلك.. لذا.. فلن نجد تلك اللغة الشعرية على مدى الحوار فى هاتين المسرحيتين إلا عندما نتكلم عن نجاح المؤلف فى استخدام الأمثلة الشعبية والآيات القرآنية التى تجرى على ألسنة العامة حين يتأزم الموقف الذى يعيشونه أو حينما يحاولون التقرب إلى الله من أجل انفراج الأزمة.. أو الدعاء إليه لقضاء حاجة لهم.

اللغة الشعرية كما سبق القول لغة الإيحاءات والتلميحات والتكثيف، لغة التشبيهات والاستعارات والكنايات، لغة المحسنات البديعية، لغة التوتر فى الكلمة، فالكلمة قد تكون طلقة من قلم الكاتب، قد تكون صاروخاً يخرج من فكره والاحتراق الذى يتولد منه انطلاق هذا الصاروخ هو دم الكاتب أو الشاعر، الكلم قد تكون مدفعاً وأحياناً الكلمة فى هذه اللغة تكون وردة أو شجيرة أو نهراً أو سحابة أو بحراً، الكلمة أيضاً قد تكون زمناً يأخذ الفعل ماضيه أو حاضره أو مستقبله، وكما سبق القول ليس شرطاً أن تكون هناك محافظة على الوزن أو القافية حتى نقول إن هذه

اللغة التى أمامنا لغة شعرية فرب لغة تعتمد على إقامة الوزن والقافية ولا تكون لغة شعرية أولها نسب من بعيد أو قريب بهذه اللغة وليس أدل على ذلك من المنظومات الباردة التى لا روح فيها ولا حياة مثل ألفية ابن مالك فعلى الرغم من إقامة الوزن وسلامة القافية أو القوافى هل نستطيع أن نقول عنها إنها شعراً؟

بهذا المفهوم للغة الشعرية سوف نقوم بالتطبيق على النصوص التى وردت على ألسنة بعض شخوص مسرحات السيد حافظ.

هذا "ضياء" فى مسرحية "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا" تجرى اللغة الشعرية – بمفهومها السابق – على لسانه جريان الماء فى نهر ينساب حنيناً وشوقاً للوصول إلى مصبه :

الليل بيزحف على البلد زى الكابوس
الليل جاسوس
الغيم جاسوس
حتى القمر جاسوس
يا حبيبتى أنت فين.. أنت فين..؟

إقرأ معى "الليل جاسوس" هذا التعبير الرائع الموحى

بأشياء وأشياء، هذا العالم الليلى الذى يضم تحت جناحيه ملايين الأشياء ما هو إلا جاسوس هذا العالم الليلى الذى يسجى "والليل إذا سجى" ما هو إلا جاسوس يتجسس علينا فى نومنا فى حلمنا، إن الكاتب لم يقل لنا "الليل كالجاسوس" ولكنه قال "الليل جاسوس" لأنه فى عرفه ورؤيته الليل جاسوس فعلاً وليس كالجاسوس، حتى الغيم الذى عادة ما يكون رمزاً للخير – إذ هادة ما يكون محملاً بالأمطار التى تسقط فيخضر الزرع وينمو الضرع – هذا الغيم ما هو إلا جاسوس هو الآخر حتى القمر وسط هذا الجو الكئيب الذى يخاف الإنسان أن يتنفس فيه، يخاف من دقات قلبه حينما تدق فى صدره، هذا القمر بنوره الذى قد يبعث الأمل أو التفاؤل فى قلب الإنسان حينما ينظر إليه خاصة فى هذا الجو الملىء برائحة الخيانة والعفونة والتجسس، هذا القمر ما هو إلا جاسوس... واخيبتاه فى أى زمان نحن نعيش الآن.. أين المهرب.. أين المفر؟

لم يبق للإنسان وسط هذا الجو.. وسط هذا العفن واللا إنسانية والوحشية إلا أن يستنجد بحبيبته :

يا حبيبتى أنت فين.. أنت فين؟

وتكرار هذا التساؤل "أنت فين.. أنت فين..؟" يوحى بمدى

شراسة المأزق الذى يقع فيه الإنسان أو الواقع فيه فعلاً.. لذا فإنه يؤكد على "أنت فين" بالتكرار على حبيبته تسمعه فتنقذه من عفونة وشراسة هذا العالم الليلى المؤرق.. والحبيبة هنا ليست بالضرورة أن تكون فتاة أو امرأة أو أنثى.. ولكن قد تكون القيم المثلى والفضلى.. هى كل شئ جميل تقع عليه أعيننا.. هى الحياة الفاضلة.. هى الكلمة الطيبة.. هى كل شئ جميل فاضل عذرى فى هذا العالم المدنس الحقير الدنئ الملىء بالشرور والآثام.

ونحن لا نخفى علينا مدى براعة الكاتب أو مدى توفيق "ضياء" حينما قال :

"الليل بيزحف على البلد زى الكابوس"

فهنا الفعل المضارع "يزحف" كان مناسباً وفى مكانه تماماً.. الزحف لا يكون إلا لشئ أو لشخص يريد أن يتلصص على شئ أو يتجسس عليه أو يريد أن يغير أو يفاجئ إنساناً على حين غره وهذا الفعل فيه من الحركة البطيئة الإيقاع ما هو مناسب لحركة الليل ما بين غروب الشمس وشروقها فى اليوم التالى.

وإذا كنا قد قلنا من قبل إن السيد حافظ استطاع فى

بعض الأحيان أن يقيم الوزن فى بعض الجمل الشعرية التى يستخدمها فإننا نستطيع الآن أن تدلل على ذلك من خلال نفس السطور الشعرية السابقة، فالسطور الأربعة السابقة :

الليل بيزحف على البلد زى الكابوس

الليل جاسوس

الغيم جاسوس

حتى القمر جاسوس

جاءت من بحر الرجز حيث التفعيلة الأساسية "مستفعلن" ومشتقاتها

الليل بيز / مستفعلن

حف ع البلد /مستفعلن

زى الكابوس / مستفعلان

الليل جاسوس / مستفعلان

الغيم جاسوس / مستفعلان

حتى القمر / مستفعلن

جاسوس / فعول

غير أن السيد حافظ يلجأ إلى تغيير البحر بعد ذلك إلى "الرمل" حيث التفعيلة الأساسية "فاعلاتن" ومشتقاتها :

يا حبيبتى / فاعلاتن

أنت فين / فاعلان

انتى فين / فاعلان

يا حبيبتى / فاعلاتن

بالطبع لا تخفى علينا أن اللغة الشعرية على لسان "ضياء" لغة من المستوى الثالث أى اللغة العامية المصرية الصرفة.

هذا مثال تطبيقى عملى على اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ ونحن إذا أوردنا جميع الشواهد التى تذلل بها على تلك اللغة فإننا سنحتاج إلى مجلدات، خاصة إذا اعتمدنا على ذلك التحليل التفتيتى للغة وللنص الشعرى وللكلمة ودورها فى السطر بل من الممكن لنا أن نتحدث عن مهمة الحرف الواحد وأثره فى الكلمة، ولكننا سنكتفى بضرب مثال آخر أو مثالين ثم ننتقل بعد ذلك إلى الحديث جملة لا تفصيلاً عن تلك اللغة الشعرية.

تقول الفتاة فى مسرحية "الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ص٢٢" :

"حبنا مازال طفلاً حلو الحديث.. مشرق الرؤيا.. يكتب على رأس الكرة الأرضية بأصابعه الطاهرة التى لم تلمس الحرام.. أنا إنسان.. أريد طفلاً يحمل ملامحك.. أريد منك أطفالاً كثيرين.. عيونهم مزيج من الوعى والثورة"

هنا مستوى اللغة هو المستوى الأول "اللغة العربية الفصحى" لكننا لا نجد الموسيقى أو الإيقاع الذى وجدناه فى المثال السابق.. هنا خليط من التفعيلات التى لا نستطيع ردها إلى بحر معين أو تفعيلة معينة، وأرجو ألا تخدعنا سلامة التفعيلتين.

حبنا ما / فاعلاتن

زال طفلاً / فاعلاتن

لإننا سنجد أن التفعيلة الثالثة حلو الحديث / مستفعلاتن

ثم السطر الثانى :

مشرق الـ / فاعلن

رؤيا / فعلن (بتسكين الغين)

أو مشرق الرؤ / فاعلاتن يا / فع أو فا أو تن

ثم السطر الثالث :

يكتب / فاعل بضم اللام أو الباء

على رأ / فاعلن

س الكرة الـ / مستعلن

أرضى / فعلن (بتسكين العين)

وهكذا خليط من الفعيلات التى لا نستطيع أن نردها إلى بحر معين أو تفعيلة معينة كما سبق القول.

إذن فلنترك لعبة الأوزان فى هذا المثال ولنتجه اتجاهاً آخر، اللغة هنا لغة ورد، وحب وحلم فهى تتسم بالتفاؤل والإشراق والأمل، الأمل فى الثورة التى ستقلب الأوضاع وتصححها وتعيد الوجه الحقيقى للبلاد. الأمل فى الغد، الأمل الذى يجلب معه الإرادة القوية النابعة من الوعى السليم للثورة وللأشياء.. لذا كانت الفتاة تحلم بأطفال كثيرين لأنهم هم المستقبل، إذن الكلمة هنا لا داعى لأن تكون رصاصة أو بندقية ولكنها هنا الكلمة الوردة الكلمة الطيبة الكلمة النقية.. الكلمة المشرقة.

ولكن هل نستطيع أن نقول إن التدفق الشعرى أو اللغة الشعرية قد هربت بعض الشئ من المؤلف.. اقرأ معى السطر

"يكتب على رأس الكرة الأرضية بأصابعه الطاهرة التى لم تلمس الحرام أنا إنسان"

ألا تجد أن "التى لم تلمس الحرام" جاءت نافلة هنا أو جاءت دخيلة على ذلك التدفق الشعرى الذى كان يجرى على لسان الفتاة فى هذا الجزء.

أعد القراءة مرة أخرى بدون تلك الكلمات.

"يكتب على رأس الكرة الأرضية بأصابعه الطاهر أنا إنسان"

إذن لم يكن هناك داع لقول " التى لم تلمس الحرام" لأنها أخرجتنا من ذلك التدفق الشعرى إلى تلك التقريرية الفجة التى أخرجتنا بدورها من ذلك السياق الشاعرى الجميل، من ذلك الحلم الوردى الهادئ إلى اسفلت اللغة النثرية، فوقعنا على هذا الأسفلت فاقدين القدرة على الاستمرار مع الحوار.

إن من يقرأ مسرح السيد حافظ سيجد أن مسرحيته "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى" من أنضج أعماله سواء من ناحية المعالجة أو من ناحية الصياغة الفكرية أو استخدام الرمز أو العودة إلى الماضى واستلهام أو استثمار التراث الدينى فى

معالجة الموضوع.

لكننى أخشى أن اتكلم عن اللغة الشعرية بل القصائد الشعرية التى جاءت أو وردت على ألسنة أبطال هذه المسرحية ذلك أن المسرحية عمل مشترك بين السيد حافظ والشاعر / محمد يوسف، لكننا وقد عرفنا كيف تجرى اللغة الشعرية فى قلم السيد حافظ خاصة فى عدم التزامها بالتفاعيل أو البحور أو الإيقاعات فإننا نستطيع أن نفرق بين جهد محمد يوسف فى هذه المسرحية وجهد السيد حافظ... وعلى سبيل الاعتقاد وليس الإجزام اعتقد أن الأغنية التى جاءت على لسان المغنية فى هذه المسرحية ص ٣٨ ما هى إلا من إبداع محمد يوسف.

"بفتنتى وجسدى
من ها هنا للأبد.
أخفيك من غدر الزمان
أخفيك من غدر المكان
يا سيدى " أبو المجون "
قلبى متيم مفتون
أخفيك فى عينى

يا قرة العين

وما عليك من غد

أخفيك من أحداثه

بفتنتى وجسدى

يا سيدى وتاج رأسى

نعم على صدرى

ثم ارتشف من ثغرى

حلاوة الخمر

فافرح معى

من ها هنا للأبد

بفتنتى وجسدى

يا سيدى.. وتاج رأسى.

وليس غريباً على مسرح السيد حافظ الذى يدين الواقع ويدعو إلى الثورة عليه من أجل مستقبل أفضل ومن أجل حياة يسودها الاحترام المتبادل بين السلطة والشعب بين الحاكم والمحكوم، ليس غريباً أن تأتى فيه مثل هذه الأغنية السابقة

التى تدعو إلى التكاسل والانغماس فى الشهوات والنزول إلى درك اللذة السريعة التى تؤدى فى النهاية إلى التقاعس عن تأدية الواجب الوطنى والإنسانى وعن تلبية ما يمليه علينا الضمير.

ليس غريباً أن تأتى مثل هذه الأغنية فى مسرح السيد حافظ وذلك لإبراز المعنى المضاد الذى يريد أن يؤكد عليه المؤلف فاللوحة إذاً كانت كلها بيضاء قد لا يكون لها معنى.. أما عندما نضيف نقطة سوداء وسط هذا البياض فقد تكون هناك معان وأشياء يمكن أن تقال.

وهذا بالفعل ما يود أن يقوله السيد حافظ حينما ضمن هذه الأغنية عمله المسرحى هذا... فهو يريد أن يؤكد على الانغماس فى الشهوات الذى تتردى فيه السلطة الحاكمة تاركة الشعب نهب الجوع والعطش والضياع والقلق والعراء، فى نفس الوقت الذى تغنى فيه المغنية هذه الأغنية الفاسقة السابقة، يغنى الكورس آلام الشعب وأحزانه ويبكى ضياعه وقلقه وعرائه.. وعلى سبيل المثال ما جاء بصفة ١٣ حيث يغنى الكورس :

يا عبيد الأرض

يا كل الرعاه الطيبين.

يا نفير الشرطة فى السجن البعيد.

يا صفوان المحتاجين المساكين

والعريا

والضحايا

يا كل المنبوذين

الصاعدين الهابطين فى مملكة الحق والباطل انتبهوا

سلوه عن بشارة الغد.

عن أحلام الضائعين الجائعين.

يا أبا ذر.. تموت غريباً

هل تموت غريباً يا أبا ذر"

وفى الوقت الذى يقول فيه "أبو المجون" رمز السلطة الفساد للراقصة:

فمك مثل النور

أنشده ينشدنى

أخذه من فمى

حتى ينبثق الدم

وفى الوقت الذى يقول فيه "خبير التعمية" والذى يمثل المخابرات بكل أساليبها غير الشريفة وبكل حقارتها وعنفها

وبذاعتها فى الوقت الذى يقول فيه للملك أو لأبى المجون رمز السلطة والتسلط والفساد والقهر:

"إنها فتاة ريفية

أمها أندلسية.

فاتنة شرقية.

لطيفة ندية.

مولاى.. استخدمناها فى بعض الأمور السياسية فنجحت، وكانت ذكية لماحة.. تستطيع أن تستخدمها مع بعض زوار المدينة لمعرفة ما تبطنه الميمنة والميسرة.. وستكون لفراشك جسداً دافئاً ولليلتك متعة خالصة".

فى مثل هذا الوقت ومثل هذا الزمن.. تهب الرياح الشريفة ويأتى الفكر الإنسانى بكل نقاوته وطهارته وحلاوته.. وتأتى المعانى السامية على لسان زوجة أبى ذر لتحقق نوعاً من المقابلة أو التضاد أو الصراع الدرامى فى العمل، تقول زوجة أبى ذر لسيدها :

يا سيدى

ومنبت الفكر الشريف.

يا حلم الرجال الخصيب.
ومنبت الفكر الشريف.
تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة.
وسقوف الأكواخ.
بين كل حانة وحانة مسجد
وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين.
وبين الحق والباطل سجون الجلادين.
وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء.
بلا طعام والموائد تمتد فى حدائق القصور الغناء
بأطيب الطعام.
وأنت هنا.. نشرب رملاً وتأكل رملاً هنا
إلى جوارى
وهناك فى المدينة
بين كل رجل ورجل من الشرطة السرية
وبين صوتك وصوت الناس
التضليل والضلال المبين
وبين كل مضغة ومضغة من الطعام قلق المجاعة.

يا شريداً... استيقظ.

يا "أبا ذر" يا غريباً، منفياً.

حدق فى الأفق الأزرق واستيقظ

ويقول المؤدى وهو الضمير الصاحى هنا :

يا جميع الناس

لابد أن تقاوموا

لابد أن تزاحموا

حذارى أن تساوموا

فالسن بالسن

والعين بالعين.

تدافعوا لتدفعوا الظلام.

ولا تخافوا سطوة الظلام.

فكلكم راع وكلكم رعية للحق والحرية.

والسن بالسن.

والعين بالعين.

فقاوموا

وزاحموا

ولا تخافوا سطوة الحراس.

يا فقراء.

يا جميع الناس.

إذن يتضح لنا إنه عندما استعان السيد حافظ بهذا الكلام الساقط المسف على لسان المغنية أو "أبى المجون" أو المغنيات القيان... فإنه بذلك يقوى من عنصر الصراع الدرامى فى لغته وفى مسرحه، فلكى نعرف قيمة اللون الأبيض أو قيمة ضوء الشمس لابد لنا أن نتعرف على اللون الأسود أو على الظلام الدامس ولكى نعرف قوة الحق وحلاوة الحرية لابد لنا أن نعرف ما هو الباطل وكيف يكون القمع والإرهاب، حتى نستمتع بالحق والحرية وفى حالة تحقيقها.

وإذا كانت مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى" تؤكد على هذا المعنى السابق فإن مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" تؤكد أيضاً على مثل هذا المعنى حيث مقبول المناضل أمل الشعب فى الخلاص والذى تجرى على لسانه المعانى والحكم من أجل الفقراء البسطاء ومن أجل زرع وحصاد الوعى فى تفكيرهم ولكن السلطة أيضاً له بالمرصاد والمخبرون السريون دائماً

وراءه، عيونهم وراءه، أقدامهم وراءه كالقدر المحتوم، كالقضاء، ويظلون وراءه حتى ينجح وزير الشرطة فى إقناع الوالى بأن يعين – مقبول – خادماً للعامة حتى يضرب به العامة فيهتفون بسقوطه ولأنه يدخل السلك المنافق فإنهم يكتمون انفاسه أكثر وأكثر.. وهذا تقليد عصرى متبع فى الحكومات الآن حينما يريدون أن يتخلصوا من مفكر له فكره الحر ويعيش مشاكل الشعب وأزماته بكل صدق ووعى، فإنهم لا يجدون أمامهم من طريقة إلا تنصيبه وزيراً أو محافظاً أو نائباً أو.. ويجبرونه على اتباع أساليبهم فى المراوغة والتسويف والمماطلة إلى أن يكرهه من كان يتبعه وينادى بسقوطه من كان يبايعه.. وهذا بالفعل ما حدث لمقبول عبد الشافى الذى هو طيب مثل العصافير.. والنهر مثل قلبه يعطى الكثير والضوء مثل كلماته.. والذى هتف بسقوطه الشعب قرب نهاية المسرحية، مما حدا بالوالى أن يقول : لقد قررنا عزل مقبول عبد الشافى من منصب خادم العامة حتى ترض العامة، وحينما يقول مقبول بعد خلعه : أنا من الناس.

يقول له.

الكورس : لا.. يا خادم العامة لست معنا وحينما يتساءل من

منكم معى لا يجد إلا زوجته التى تقول له أنا معك يا مقبول.. أما الشعب والكورس هنا فيقول لا.. أنت خادم العامة المخلوع.. معلنين بذلك رفضهم له مما يحدوا بالوالى لأن يصدر أوامره بالقبض عليه بعد أن نجح فى إحكام العداء بينه وبين الشعب الذى كان يدافع عنه من قبل.

منتهى الصدق الفنى والصدق الواقعى يقدمه لنا السيد حافظ فى هاتين المسرحيتين "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى" و "حكاية مدينة الزعفران"

بهاتين المسرحيتين يثبت لنا السيد حافظ مدى معايشته للواقع بكل عفويته وبكل شوقه أيضاً للخلاص من سيطرة الحاكم الطاغوت، الحاكم اللاهى فى كل زمان وكل مكان.

اللغة الشعرية فى هاتين المسرحيتين تتراوح بين كونها لغة تفاؤل فى المستقبل، ولغة حزن من الواقع المعايش، هذا بالنسبة للشعب ومفكريه، أما بالنسبة للطبقة الحاكمة فهى تتراوح بين التهديد والوعيد أحياناً وبين الترغيب والخداع والمماطلة أحياناً أخرى وبين الفسق والفجور والإشارات الجنسية أحياناً

ثالثة.

والمسرحيتان تكادان تكونان نسيجاً واحداً من حيث اللغة ومن حيث الشخصيات ومن حيث الأحداث والتصرفات أيضاً.. ففى الأولى نجد "أبا ذر" وفى الثانية "مقبول عبد الشافى" وكلاهما رمز مجسد للأمل والخلاص، وفى الأولى نجد السلطان "أبو المجون" وفى الثانية نجد "الوالى" وفى كلاهما يمثلان السلطة الغاشمة المتسلطة المستبدة فى حكمها وفى رأيها، القابضة على الأشياء بالحديد والنار، وفى الأولى نجد الكورس: صوت الشعب، وفى الثانية أيضاً نجد الكورس: صوت الشعب، وفى الأولى حاشية السلطان الممثلة فى كبير الحراس وأفراد الشرطة وخبير التعمية والملثمين أى المخبرين السريين وفى الثانية نجد حاشية الوالى ممثلة فى رئيس الشرطة وأفراد الشرطة والحراس.

أما المضمون الذى يعالجه السيد حافظ فى كلتا المسرحيتين فهو تحقيق مزيد من القبضة النارية عليه فى حالة ما إذا خرج صوت أمين ينادى بإعطاء الشعب حقوقه الضائعة فى متاهات وسراديب وعفونة القصور.

أيضاً طريقة المعالجة تكاد تكون متقاربة فى كل من المسرحيتين.. فى مقدمة مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى" يقول السيد حافظ :

"تقع أحداث هذه المسرحية فى دولة "فردوس الشورى" الفردوس الأخضر سابقاً أى إنها دولة ليس لها موقع جغرافى فى خريطة العالم لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان بمعنى إنها دولة معنوية تظهر فى عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة.. إذن فهى دولة موجودة فى كل زمان ومكان بحكم الواقع وإن كانت معلقة على حافة اللازمان واللامكان بحكم التصور الذهنى..".

وسنجد أيضاً أن نفس الكلام ينطبق تقريباً على مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" فهى ليست محددة بمكان بذاته ولا زمان بعينه.

وإن كان اسم "أبو ذر الغفارى" وقول مقبول "يا حبيبى يا رسول الله ص ٣٣" يقول إن المكان مكان إسلامى والدولة التى تجرى فيها هذه الأحداث دولة مسلمة. ولكن هل يعيب الشاعر أن يقول قصيدتين فى موضوع واحد ومن نفس البحر؟

إن هذا يؤكد شيئاً هاماً، يؤكد مدى إلحاح هذا الموضوع على الكاتب أو الشاعر ومدى ما يعانيه من جراء هذا الموضوع.. لذا فإنه عندما يظن إنه عبر عنه فى عمل شعرى يكاد يكون متكامل لا يلبث أن يكتشف إنه مازال عنده الكثير لكى يقوله عن نفس الموضوع وبنفس الطريقة تقريباً.

إذن لا غبار لأن تكون المسرحيتان تتحدثان عن موضوع واحد أو تكونان امتداداً لنفس الموضوع. وسنقتطع هنا أمثلة لما جاء على لسان بعض الشخصيات المتقاربة فى دورها لنؤكد على التقارب فى اللغة بين شخوص المسرحيتين.

يتساءل السلطان "أبو المجون" فى مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى ص ٥٧".

كيف نعزله عن الناس؟

وكيف نكس قامته.

هل ننفيه مرة أخرى؟

هل نغريه بالسلطة؟

هل نعطيه جاهاً ومنصباً؟

هل نبعده عن الفقراء حتى يفقد حزبه؟

خبرونى ماذا أصنع..؟

ويكون الحديث عن "مقبول عبد الشافى" بين الوالى والوزير فى مسرحية "حكاية مدينة الزعفران ص ٥٠"

الوزير : وبعد؟

الوالى : لابد من قهره.

الوزير : هل يمكننا تعيينه فى منصب ما؟

الوالى : كيف؟

الوزير : افهمنى.

الوالى : كيف؟

الوزير : نضع منه "سلطة" يصبح داخل اللعبة لا خارجها.

الوالى : معقول دعنى أفكر.

ثم يستكمل الحديث ص ٥٥ وبعد أن قتل خادم العامة فلاحاً :

الوزير : هذه فرصتنا.. مقبول.

الوالى : ماذا .. من؟

الوزير : مقبول عبد الشافى.

الوالى : لا يمكن.

الوزير : هذا الثورى اللامع.

الوالى : لا يمكن.

الوزير : مولا نضرب عصفورين بحجر واحد.

الوالى : (يفكر).. هل تظن..؟

الوزير : نرضى الناس وأنفسنا ونتخلص من الاثنين.

الوالى : وإذا لم يعقل.

الوزير : نعزله بقرار سياسى.

الوالى : أفكر.

يقول " أبو ذر " ص ١٦ :

أبو ذر :لا.. لا.. لم يكن الجوع ولم يكن الفقر

(يقف يدور حولهم)

لا لا يا أصحابى

الخوف.. الخوف هو الذى أصمكم وأخرسكم..

لقد رأيته بعينى.. يدخل بيتكم فى الليل

مدعياً انه من رجال الشرطة السرية

مدعياً إنه من رجال العيون السرية

جئت
لأنذركم
إنه عصر الموت للروح
هل تدركون يا أصحابى كيف ينفيكم الخوف وانتم
فى بيوتكم تتضورون جوعاً.
وتنامون على الحزن والفقر والحاجة؟

ويقول "مقبول عبد الشافى " ص ٤٣.

انتظرت الناس فى كل وقت حتى فى الحلم كنت أخاف أن
يكون شخص ما يراقبنى.

وفى نهاية مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى"
يقول الكورس :

لا.. "أبو ذر" لم يمت.. إنه حى بين الناس.. إنه
بينكم أيها الناس انظروا.. هاهو "ابو ذر"..
فتشوا عنه.. إنه بينكم.. "أبو ذر" بينكم فتشو
عنه.. واحموه.. إنه بينكم..
أبو ذر بينكم ايها الناس.
أبو ذر بينكم ايها الناس.

وفى نهاية مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" يقول الكورس :

وظل الناس يحكون مات مقبول.

وتقول الزوجة : لا.. إنه حى فى مكان ما

إنى انتظره.

أبحث عنه فى كل مكان

الكورس : ميت أم حى

حى أم ميت.

مات عاش

الحرام بين والحلال بين..

يا أمه ضحكت من جهلها الأمم.. الخ.

وربما هذه الأمثلة التى سقناها لا نجد فيها ذلك التكثيف فى اللغة الشعرية ذلك الذى تحدثنا عنه عند اتفاقنا على مدلول اللغة الشعرية التى سوف نتحدث عنها ولكنا لم نسق هذه الأمثلة للتدليل على ذلك التكثيف ولكن للتدليل على نوعية اللغة التى تجدرى على ألسنة الشخوص التى تؤدى دورها المتشابهة فى هاتين المسرحيتين.

والآن دعنا عزيزى القارئ ننتقل إلى الحديث عن نقطة

أخرى فـى مسرح السيد حـافظ وهـى استخدامه للأمثـال الشـعبية وللآيـات القرآنيـة والأحاديـث النبويـة بـل واسـتفادته مـن التـراث الشـعرى العربـى القـديم وتضـمينه عبارتـه الشـعرية ومثـل هـذه الاستخدامات قـد استفاد منهـا الشـاعر المعاصـر فنـراه يضـمن مسرحياته بعض الآيـات القرآنيـة أو الأحاديـث النبويـة أو آبيـات لشـاعر عربـى قـديم أو أسـطورة عربيـة – أو أجنبيـة – ولـو كـان المكـان يسمح لسقت الكثيـر مـن الأمثلـة الشـعرية التـى نـدلل بهـا على ذلك.

عن الأمثلـة الشـعبية أو التـراث الشـعبى يقـول د. إحسـان عبـاس فـى كتابـه الهـام "اتجاهـات الشـعر العربـى المعاصـر عـالم المعرفـة – ٢– الكويـت" يقـول : للتـراث الشـعبى ميـزة هامـة لأنـه تراث قريب حى، وحين يلجأ إليـه الشـاعر لا يحـس إنـه مثقل بمـا فى الماضى الطويل من خلافات ومشكلات.

يقول أيضاً فى نفس الوضـع "وتكمن الجاذبيـة فـى التـراث الشعبى فى إنه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حولـه، فهو بذلك يؤدى دور المسرحية – إلى حد ما – فى إيقاظ الشـعور القومى وإبقائه حياً.."

وفـى كتابـه "فلسـفة المثـل الشـعبى" – المكتبـة الثقافيـة – ١٩٣ – القاهرة – يقول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنـة ص ١٠: خـلال النضـال الاجتمـاعى والسياسـى علـى طـول مراحـل التـاريخ الـذى كـان دائمـاً تـاريخ طبقـات حـدثت وفقـاً للبنـاء الاجتمـاعى تحديـدات طبقيـة للثقافـة والفكـر وكانـت القواعد الشـعبية لا تكـاد تعثـر علـى أوليات الوسـائل للحصـول علـى مستوى ثقـافى يصلـح فـى إيجابيـة وسـرعة لتقويـة موقفهـا اللهـم إلا مـا تقـوم بـه المؤسسـات الدينيـة مـن تلقـين دروسـها بقصـد التوجيـه الأخلاقـى المحض وكان لابد من ظهـور لون من ألـوان الثقافـة يمثـل عقليـة ووعى وأفكار الطبقات الشعبية.

ويقـول الشـاعر محمـد إبـراهيم أبـو سـنـة... والمثـل كـأى مظهر من مظاهر الفكر الشعبى هو موقف صادق يختـزن وجهـة نظـر قـد لا تكون فـى الامتـداد الأيـديولوجى السـليم ولكنهـا تحمـل غبار التجارب الاجتماعيـة الماديـة والمثل كتعبير يصـوغ الموقـف المادى بلا وساطة نظرية"

ومـن هنـا فإنـه لـيس غريبـاً أن تتخلـل اللغـة الشـعرية فـى مسرح السيد حافظ بعض الأمثـال الشـعبية التـى يحتاجهـا الموقـف

أو سياق الحديث ونضرب هنا بعض الأمثلة لمثل هذه الأمثال الشعبية :

تقول "روحية" فى مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث ص ٤٨" وعلى رأى المثل : من حبنا حبناه وصار متاعنا متاعه.

ويرد عليه زكى مكملاً : ومن كرهنا كرهناه ويحرم علينا اجتماعه.

وفى مسرحية "هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك" يقول شحاته المثل المشهور :

"على قد لحافك مد رجليك"

وفى مسرحية "حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان ص ٥٦"

تأتى لقطة ذكية من التراث أو الفلكلور الشعبى المصرى وهى:

أزهار : شابه يا شابه.

هدى : نعم ورده.

أزهار : جوزك فين؟

هدى : فى المدينة.

أزهار : بيجيب لك إيه؟

هدى : عسل وطحينة.

أزهار : ادينى حبه (أو لحسه)

هدى : خشى خدى.

أزهار : الكلبة تعضنى.

هدى : ما تخفيش.

أزهار : هاتى ايديك.

هدى : خدى.

وتأتى هذه اللقطة من الفلكلور أو التراث المصرى وسط حديث أزهار مع هدى وكأنهما تحلمان وهما موجودتان داخل الملجأ – بعالم الطفولة وألعاب الطفولة ولا يكتفى السيد حافظ باللجوء إلى التراث الشعبى العربى القديم فمن المعروف فى تراثنا الشعبى العربى أن هناك المستحيلات الثلاثة : الغول – العنقاء – الخل الوفى.. ولكن لم يعرف على وجه التحديد ما هى مواصفات أو شكل الغول أو الأفلام أو التمثيليات أو الحواديت أو الحكايات على أنه حيوان هائل عملاق يستطيع أن يقهر أية قوة أمامه

مهما كان حجم هذه القوة ومقدرتها ولكن السيد حافظ فى مسرحيته "الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ص ١٥٦" يعطينا صورة مجسمة عن الغولة الجديدة فهى (شعر أصفر وعيون خضرة ووشها لون القمر.. قمر وعينها شمس الصبح اللى مكسوفة.. وماسكه فى أيديها سلة مليانة دولارات ذهب ترميها وهى ماشية عربية الجنون والخلق مش حاسة إن الدينارات تبلع ايدين اللى يلمسها بتسلب عقول الخلايق) هذه هى الغولة أو أم الغولة فى العصر الحديث كما يتصورها السيد حافظ.

أما بالنسبة لتوظيف التراث الدينى من آيات قرآنية وأحاديث نبوية فى مسرح السيد حافظ فقد لاحظناه على لسان بعض الشخصيات فى بعض المسرحيات نذكر فيها على سبيل المثال : قول أبى ذر ص ٢٦ من مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى "لقد سمعت رسول الله (صلعم) يقول :

ليموتن رجل منكم بغلاة من الأرض تشهده عصبة من المؤمنين.

أو قول الملثم (٣) ص ٤٨ : مصيرهم السجن "وبئس

القرار" أو قول المؤدى ص ٥٧ : كلكم راع..

أو قول الأمير فى مسرحية "حبيبتى أميرة السينما" ص ٢٠٢ : وكنت نسياً منسيا، أو قول حنفى فى مسرحية "حبيبتى أنا مسافر..." ص ٧١ : دثرينى.. دثرينى..

أو قول مجيدة ص ٣٨ : اقسم بالشفق.

أزهار : والقمر إذا غسق.

عائشة : واليوم الموعود.

هدى : وشاهد ومشهود.

الجميع : والنار ذات الوقود.

أو فى قول شحاته فى مسرحية "هم كما هم وليس هم الزعاليك" ص ١٨٢:

ولكل أجل كتاب.

ونحن لا نستطيع أن ننسى ذلك الحديث الصوفى الذى يذكرنا بأهل الأحوال والمقامات والذى جاء على لسان رواية فى مسرحية "الحانة الشاحبة العين تنتظر..." ص ١٨٨ حيث تقول فى جزء منه :

"بجزء من نوره المقدس فى داخلى.. سرى فى جسدى

من خلال روحى كان عذباً عذوبة فجر الصيف البارد.. كان حنوناً كرعشة الربيع كعذارى.. كانت همساته أنغام البشر كلهم.."

وبالنسبة لتوظيف التراث العربى القديم من شعر وخلافه نجد على سبيل المثال أن السيد حافظ يستعين أو يستثمر صوراً من حياة أبى ذر الغفارى الصحابى الجليل فى مسرحيته "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى" وإنه يستعين بشطر من بيت لأبى الطيب المتنبى : "يا أمة ضحكت من جهلها الأمم".

***

وهكذا يستفيد السيد حافظ فى مسرحه بأقصى ما يمكن استفادته من الحياة، من الأمثال الشعبية، من القرآن الكريم والأحاديث النبوية، من التراث الدينى والصوفى والعربى القديم والحديث، بكل ما يحدث حوله من أحداث وآراء وأفكار... إنه يعيش الحياة بكل مظاهرها بكل عنفوانها بكل تناقضاتها لذا فإن هذا كله يظهر فى مسرحه بدون أدنى افتعال ودون أدنى تكلفة.. لماذا؟

لأنه إنسان صادق مع نفسه، مع قلمه، مع الآخرين... لذا جاءت لغته مناسبة لكل شخصية تجرى على لسانها هذه

اللغة.

وإذا كانت هناك أشياء وأشياء لم نتحدث عنها فى مسرح السيد حافظ وفى لغته الشعرية فالعذر أن ضيق المساحة لم يسمح وإن شاء الله لنا لقاءات حول مسرح السيد حافظ ليس فقط حول اللغة الشعرية فى مسرحه ولكن الحياة فى مسرحه.

أحمد فضل شبلول

جريدة الثورة عددى ١٢ /١٩

أكتوبر ١٩٨١ – اليمن الشمالى

شاهد من جيل ما وراء الشمس

الكاتب المسرحى السيد حافظ **للأسبوع :**

النصوص المسرحية الجادة ملقاة على الأرصفة

اجرى الحوار / محمد يوسف
الأسبوع الثقافى المغربى
١٠ مارس ١٩٨٤

إن السيد حافظ يحاول فى هذا الحوار أن يكون (شاهداً) تصادمياً، وهو يتحدث عن تجربته، والمسرح كخيار ولماذا تلاشى المسرح السياسى فى ظل سياسة الانفتاح، وعلاقة مسرح الشوك ومسرح الضد بالديمقراطية، والبعد (التخديرى) فى المسرح التجارى، ومسرح الستينات... الذى قال بعض أقطابه عنه إنه مسرح (المصطبة).

وفيما يلى نص الحوار :

– مكوناتك الأولى... وبدايتك مسرحياً؟

المشوار

طفل صغير فى حارة (شعبية) يبلغ من العمر ٦ سنوات يجد أمامه فجأة.. الأراجوز يتجمع مع الأطفال ويشده الحنين لهذا العالم الضبابى القديم.. ثم يرى فى دكان صغير فى شارع محسن "خيال الظل" بـ٥ مليم.. ويشب خياله من جديد. حزمة من الإبهار تلف عقله، يفر من منزله ليرى خيال الظل ويخاطب الأقنعة ثم ينزوى مع الصبية يقلد لهم ما شاهده.. ضربنى عدة مرات حتى أنسى الأراجوز وخيال الظل.. إلى أن شاهدت معه السينما ذات مرة مصادفة فقلت لنفسى هذا هو العالم الجديد.. كنت أحفظ الأفلام وأحكيها للأطفال. لكن هذا المؤثر كان ثانوياً ثم راعنى ما شاهدته فى عالم الغجر عندما شاهدت "حندوقة" الساحرة.. لاعبة النار.. تلون الماء.. وتجمع الناس حولها والوشم الجميل على ذقنها.. سحرتنى بأنوثتها وسحرها. وتجمع الناس حولها. عالم السحر والأنثى مكونات فى ذهن طفل يجرى فى الحارة المصرية العربية يرى الجائعين والفقراء يغنون.. يلعب بالورق. تبهره تكنولوجيا السينما يصنع من أحلامه نموذجاً للفن. ينهض من نومه ويكبر حتى يصطدم فى سن الثانية عشرة بمجموعة من الأطفال فى أحد المراكز الصيفية فى مدرسة

العباسية الثانوية ويلتقى برجل يمثل أدوار نجيب الريحانى يدعى "حمدى عباس" هذا الرجل.. جاء إلى ملعب "كرة السلة" حيث كنا نلعب وسألنا من منكم يشترك فى فريق التمثيل؟

اشترك كل الفريق باستثناء شخص واحد هو أنا.. وهنا قال الرجل تعال مع زملائك.. أخرجنى من دوامة الحرج وبدأ يوزع الأدوار وبعد أيام هربوا من فريق التمثيل ما عداى، فقد هربت من الملاعب إلى خشبة المسرح.. إيقاع جديد.. سحر الأضواء المخزون داخلى.. لسلطان الفن. روح الخفاء التى لا تموت.. خرجت من مسرة كرة السلة والملاعب إلى هذا المجهول.. حتى جاءت المرحلة الإعدادية.. وهناك وجدت فرصة كى أمثل ولكننى لا أعرف النصوص المسرحية من أين تشترى.. كنت كالغريب فى مدينة واسعة.. وهناك قابلت مدرس اللغة العربية (رحمه الله) محمد الأمير القاضى.. كان عاشقاً ومحباً للمسرح.. وعندما تكون الفريق سألنى.. لماذا لا تؤلف لزملائك؟ ولماذا لا تدربهم؟ وكما شاهدت (عباس حمدى) يدربنا.. دربتهم وبدأت فى تأليف اسكتشات.. اندلعت الناس فى المدرسة.. وانسحقت من الحاقدين من زملائى واحترقت فى التدريبات وبقيت زماناً أؤدى دورى مهما

هو شخصية " شيخ الكتاب" الذى يحارب الأمية.. ووجدت نجاحى عندما رسم ٩٥% من طلاب المدرس شخصية الشيخ فرحات شيخ الكتاب فى امتحانات نصف السنة حتى انتهت المرحلة الإعدادية بفوز مدرسة النهضة النوبية الإعدادية بكأس أحسن مدرسة فى فريق التمثيل.. وعند انتهاء تلك المرحلة.. كانت أول فرصة أمامى هى مركز الشباب بالشلالات وهناك انضممت إلى فريق التمثيل بعد عناء وجهد واختبارات، وكان مدرب الفريق فناناً موهوباً مثقفاً لم يساعده الحظ لاقتحام أسوار القاهرة الفنية هو (محمد فهمى) هناك تعلمت أين أجد النصوص المسرحية وتاريخ المسرح وقرأت المسرح الاجتماعى لتوفيق الحكيم وشاهدت كل مسرحيات هيئة المسرح. وتعرفت على شكسبير ويوربيدس واسخيلوس والمسرح العالمى والمسرح الأمريكى والسوفيتى. كان وقتى كله موزعاً بين القراءة والتمثيل والتثقيف الذاتى، ونسخت فى العام الأول ملخصاً لـ(١٤٥) مسرحية عالمية ومائتى مسرحية عربية تعرفت على سعد الدين وهبه – نعمان عاشور – ميخائيل رومان – شوقى عبد الحكيم – يوسف ادريس – عبد الرحمن الشرقاوى والفريد فرج.. زمن يركض.. زمن يتداخل.. وأنا

أركض فى القراءة والثقافة. فتم تعيينى "كومبارس" ثم انتقلت إلى مساعد مدير مسرح ثم مدير خشبة المسرح ثم ممثل.. ثم ممثل أول.. ثم مساعد مخرج أول.. حتى جاءت مسرحية عالمية وانتهى المخرج محمد فهمى من قراءتها أمام الفريق.. قلت له هذا عرى فكرى لا شئ بها.

ضحك وقال : ألم تعجبك؟ قلت : لا .. الفكرة عظيمة.. لكن الحوار ساذج وسطحى حتى ولو كان كاتباً عالمياً. قال : هل تستطيع أن تكتب هذه الفكرة بشكل آخر؟ قلت : نعم! قال : أكتبها إذن.. وبعد أسبوع أحضرت المسرحية فى ثوبها الجديد وبنفس الشخصيات ونفس الحبكة ولكن بمعالجة مختلفة.. هنا قال لى محمد فهمى: أنت ستؤثر يوماً ما فى المسرح العربى والعالمى.. ضحكت قال: أنا لا أمزح.. وهاجر محمد فهمى من مصر إلى الكويت ثم إلى ليبيا وأصبحت المخرج المسئول عن فريق كامل للتمثيل أكبر أفراده ٤٩ عاماً وأصغرهم أنا وفى أول اجتماع قررت نسف خطة الفريق وإلغاء مسرحيات الريحانى والبحث عن نصوص جديدة. وقلت للفريق امحوا زماناً كنا نعيشه فى الثلاثينات علينا بالمسرح التجريبى حتى يكون لنا مسرح

مميز بنا كشباب وكدولة وكأمة. وهنا انقسم الفريق إلى فريقين، فريق معى وفريق ضدى. وبدأت أكتب للمسرح وأعيد كتابة مسرحيات لمؤلفين كبار. فكرة تدور تثقب رأسى الصغير. وفى كل لحظة يعاد كتابة المشهد والحوار. كنت أجد نفسى أصارع الحياة... إننى أمام تاريخ حافل. والممثل الذى أمامى هو جزء من حضارة.. كنت أقرأ الشعر والسياسة والتاريخ والفلسفة.. كنت أرى أن الشعر هو جلد المسرح وأحذر من الإسفاف.لم تدهشنى الستينات ولم تدهشنى الأشياء. كنت اجتاز "الانبهار" وابحث عن قافلة الفن – الرؤية – المستقبل.. كنت العاشق فى قلب المسرح وكنت كالقوس الضال.. والهلال الصغير فى سماء ملبدة بالغيوم.. كنت اخترق عالم الكتابة والإخراج والتمثيل غير مهادن.. وشاهدت المذبحة الفكرية التى أقيمت لأخى الفنان القاص الرائع محمد حافظ رجب فقررت أن لا أنهزم فبعث ميزاتى وطبعت أول مسرحياتى "كبرياء التفاهه فى بلاد اللا معنى" عام ١٩٧٠ التى آثارت زوربعة من الهجوم على ورجمونى فى الصحف القاهرية ولم أيأس. حتى قدمت مسرحياتى فى أرجاء ١٧ محافظة فى مصر. وفى العراق درست إحدى مسرحياتى فى

المعهد العالى للفنون المسرحية هى "الطبول الخرساء فى الأودية الزرقـاء" إخـراج ولـيم يلـدا. ثـم فرقـة مسـرح العراق التـى قـدمت مسرحيتى "حكاية الفلاح عبد المطيع" إخراج د. سعدى يونس. ثم فى سوريا ثم فى الكويت من إخراج منصور المنصور.

المسرح لماذا؟

المسرح... الحضور... الحياة...

وهل المسرح خيارك الأوحد؟

المسرح هو "الحياة" هو "الحضور".. أليس رائعاً أن تجد ا لناس تنزل من بيوتها فى ملابسها الأنيقة متجهة إلى مسرحية ويـدخلون إلـى القاعـة فـى احتـرام وقدسـية ويصـمتون عنـد رفـع الستار وتسمع شهيقهم وزفيرهم ويصبح العالم الذى أمـامهم هو دفتـر الواقـع وحلـم المسـتقبل وعـين الأيـام.. يبكـون ويضـحكون ويثورون.

ألـيس هـذا التجمـع حـول المسـرح كأنــه عـرس الحيــاة المتجـدد كـل ليلـة. وكأنــه موجـة مـن الـرؤى للفنـون التشـكيلية والموسـيقية والرقصـات التعبيريـة والكلمـة الشـعرية. إن المسـرح جـذوة النـار التـى لا تنطفـئ. إنـه كالشـمس لا يمـوت. كالإنسـان

الذى خلق فى سابع يوم من أيم الخلق. إنـه سحر الأمم ومعيار تقدمها.. لا أدرى لماذا المسرح هو قدرى؟

هل هو جسد تجربـة الفن الحيـة؟ أم هو عرس الأرض؟ لقد كان المسرح سبباً فى رجمى من الأقلام المهزوزة والجاهلـة.. كان سبباً فى شلالات الإشاعات والمذابح لى.. كنـت كلمـا استدير أجده أمـامى وكلمـا نصبوا لـى مشنقة فـى ميدان هيئـة المسرح هربت إلـى الثقافـة الجماهيريـة وكلمـا نصبوا لـى مشنقة الثقافـة الجماهيريـة هربـت إلـى مسرح الشبان المسلمين، وحينمـا كانـت تـواجهنى الخنـاجر كنـت أهرب إلـى مسرح الجامعة أو إلـى مراكز الشباب أو ا لى الساحات، وهناك كنت أطلع من هنا لأبدأ هنـاك.. كنت فى التجربة كالغزالة التى تحبل بالريح والنار والهضاب. حتى أن الصديق الشاعر مجدى نجيب قال لـى فـى إحدى رسائله. إن صمودك وإصرارك هو الرعب للمفلسين فأنت تملك شهامة الفهد وإصرار النسر.. أى أرض تحتويك تفتح أحشـاءها فتنفلت منـك رؤى المسرح تتصايح هنا وهناك.

دائمـاً كنـت أشـاهد جـلادى المبـدعين وكنـت إذا وجـدت البـاب موصداً انفلت إلـى النافذة أو مـن الجحر.. المهم كنـت لا

استسلم حتى جاءنى ذات يوم القاص محمد صدقى فى إحدى الأندية الفقيرة وأنا أقدم مسرحية لقاسم حول، وسألنى ما الذى آتى بخيمتك إلى هنا؟ قلت مذبحة الخناجر الإبداعية التى تقام لى فى مصر.

كنت أشعر بالتعب، ولكن المسرح كان قدرى، إلى أن فرض التلفزيون سحره الخاص، كنت أشعر بالغثيان مما يقدم فى جهاز التليفزيون. وشعرت برغبة فى أن أكتب فالتقيت بالمخرج محمد السيد عيسى.. الذى أفادنى كثيراً برؤيته حتى قدمت أول عمل تليفزيونى أثار ضجة لم أتوقعها. وقامت زوبعة كبرى وتقدمت خطوة فخطوة.

وأشعر إننى كاتب مبتدئ فى التليفزيون مع أن لى خمس أعمال تليفزيونية فقط، وطموحى فى التليفزيون أكبر مما أنجزته ولا اهتم بالأقلام الحاقدة إنى أعلن الحب أثناء الكتابة وفى الحياة.. إننى عاشق الكلمة - الرؤية.. الكلمة كالمرأة لؤلؤة ومحار وشراع.. إننى فخور بما أنجزته وأفرضه لأننى أتجاوزه.. والآن أتقدم نحو السينما بعد أن أقنعنى الصديق الفنان نور الشريف أن السينما تحتاج إلى الأفلام الجيدة..

وبدأت فى كتابة أول أفلامى عن قصة للكاتب الشاب مصطفى نصر. تحت عنوان "جبل ناعسة" كل يوم ابتعد عن المسرح واقترب من التليفزيون والسينما ولكن مسرح الأطفال يشدنى.. إننى عشت فى المسرح تجربة المرارة الكاملة.. أنا الوحيد فى المسرح المصرى الذى فر من المذبحة إلى الكويت كى أطبع مؤلفاتى على نفقتى من جيبى الخاص.. إننى نفضت غبار الهزيمة عن ملابسى.. فكرت أن اخترق كل المدن العربية ولم أنس وجه مصر ونقادها الذين ذبحوا محمود دياب ونجيب سرور وعلى عبد الله. إننى عربى وفى الساحة العربية أتواجب.. إننى "سائح" فى سهول وحقول الرؤى ولا تهمنى مذابح وكوارث السبعينات الفكرية.

المسرح والانفتاح

المسرح السياسى.. لماذا تلاشى فى ظل سياسة الانفتاح؟

بعد نكسة ١٩٦٧ مباشرة خرج أنين الجماهير إلى الشوارع وظهرت حالة الاختناق، وبدأ فى سوريا عام ١٩٦٨ مسرح الشوك بجهود سعد ونوس والمخرج علاء كوكش

ومجموعة من الشبان كانوا ضد تيار الفجيعة، وولد المسرح كالصاعقة.

وفى مصر ظهر فى دمنهور ١٩٦٨ على عبد الله بمسرحية (الوطاويط).. وظهر فى الجامعة مسرح الكبارية السياسى الذى دشنه نبيل بدران بمسرحية (البعض :يأكلونها والعة).

وفى مصر ظهر محمد فاضل وناجى جورج فى مسرح القهوة عام ١٩٦٩.. ثم ظهر سعد الدين وهبه بمسرحية "المسامير" و "سبع سواقى" وكانت مسرحية نجيب سرور "عطشان يا صبايا" فى مقدمة المسيرة الجادة للمسرح السياسى ثم مسرحيات ميخائيل رومان "الدخان" و"ليلة مصرع جيفارا" وغيرهما.

وفى مقابل المسرح السياسى كانت هناك بعض "التفليسات" الإبداعية تحمل (ابداعها) المسفوح على خشبة المسرح مثل وطنى عكا والنار والزيتون وسر الكون – وغيرهما.

المسرح السياسى اختفى من مصر بعد عام ١٩٧٥ بعد الومضات التى ظهرت فى ١٩٧٣ لزكى عمر على مسارح القاهرة

بمسرحة (الشرارة) ومسرحية "مدد مدد متشدى حيلك يا بلد".. (مشتركاً مع محمد يوسف وإبراهيم رضوان وكاتب هذه السطور الذى قدم مسرحية "والله زمان يا مصر".

كانت مصر حتى ١٩٧٥ سيدة الموقف الفنى والفكرى.. ما تقدمه يؤثر على أرضية الواقع الفنى من المحيط إلى الخليج فى زمن كان يبدع فيه الفنان العربى تحت الخيمة القاهرية.

ثم أخذ المسرح السياسى شكلاً آخر فى الساحة العربية بعد أن ظهر فى المغرب الطيب الصديقى وعبد الكريم برشيد وكلاهما أعاد شمس الإبداع إلى قلب التراث العربى مع (دحرجة) الأشكال القديمة والتمسك بإيقاع العصر وهمسات الناس العاديين.

وظهر فى تونس عز الدين المدنى كاتباً مسرحياً تجريبياً له صوت مميز فى الساحة المسرحية العربية. كما ظهر أيضاً سمير العيادى.

وفى ليبيا ظهر مخرج متطور هو محمد اقمودى.. وفى الكويت ظهر صقر الرشود ومحفوظ عبد الرحمن (الكاتب المصرى المهاجر فى ذلك الوقت) وفى سوريا ظهر إيقاع جديد هو فواز

الساجر وفى قطر ظهر عبد الرحمن المناعى فى محاولات جديدة جيدة وإن لم تتبلور بشكلها الناضج الذى سيأتى مع الأيام.. وفى الأردن برزت تجربة جميل عواد. كل هذه الأشكال كانت تحمل رؤية مسرح سياسى.

ولكن فى مصر حدثت نكسة المسرح المصرى فى ظل سياسة الانفتاح، لقد تحول المسرح إلى تجارة رخيصة مبتذلة ولم تتدخل الدولة لحماية الإبداع والمسرح، وتركت الممثلين والمخرجين يهربون إلى المسرح التجارى والمسلسلات التليفزيونية. لم تعمل على رفع أجور الممثلين مثلاً، ولم تنظم خروج الممثل وتحديد كمية أعماله داخل وخارجها وتركت الأمور لكل من هب ودب. فهرب الممثلون إلى الاستوديوهات وهرب الجميع تاركين الجمهور فريسة للأفكار المبتذلة الرقيقة.

لذلك تحد أن مسرح الدولة فى السبعينات كان مغلق الأبواب، كانت مسرحيات الكتاب المبدعين حبيسة فى الكتب والأدراج، وترك الحبل على الغارب للمسرحيات المبتذلة والهشة. وهذا هو ما أفرزته سياسة الانفتاح وأصبح "عدوية" هو القاسم المشترك فى كل الأفلام وأصبح سيناريو الفيلم يكتب فى ليلة

واحدة. فى ظل سياسة الانفتاح دمرت كل القيم الجادة وأصبحت الفترة بكاملها فى حالة (غيبوبة).

لا مسرح بدون ديمقراطية :

مسرح الشوك أو مسرح الضد.. هل يمكن أن يجد له خشبة مسرح فى العالم العربى؟

لا مسرح بدون ديمقراطية.. والديمقراطية محاصرة فى العالم.. فى العالم الثالث ومعظم المسئولين عن الحركة الثقافية والفنية يرتعدون وهم على مقاعدهم عند سماع أن هناك مسرحية ما تحمل فكراً اجتماعياً. ولا أدرى كيف يثق حكام أية دولة فى العالم بأنفسهم وهم يرتعدون من مسرحية تعرض أمام ألف متفرج كل ليلة.. إذا كانت هذه السلطات تخاف من مواجهة ألف متفرج (أو مواطن) يومياً فكيف لها أن تعيش؟ إن أى سلطة تخاف من مواجهة ألف مواطن أو مسرحية لا حق لها فى الحياة. إن دولة كبرى مثل أمريكا عندما شاهدت "مسرح الحى" يقدم مسرحيات تدين حرب فيتنام فكرت بطريقة أخرى فى جعل المسرح يفقد حماسه إذ أنشأت فى كل مؤسسة اقتصادية مسرحاً يسمى (مسرح الحى) يدين حرب فيتنام بمسرحيات مشابهة. هكذا صار

الحصار والمواجهة بتكرار التجربة أو اختيار تجارب مشابهة ترتدى أقنعة الأمان فى الوطن العربى يطاردون رجال المسرح ويستدعون الشرطة لجذبهم من الشوارع مثلما حدث مع روجية عساف ونضال الأشقر فى المسرح الحكواتى فى لبنان عام ١٩٧٣، هكذا فعلت الشرطة عندما تدخلت فى عام ١٩٧٢ واقتحمت مسرح جامعة القاهرة لمنع مسرحية "البعض يأكلونها والعة" تأليف نبيل بدران وإخراج هانى مطاوع.. وعندما أغلقت الشرطة مسرح السويس فى ليلة افتتاح مسرحيتى "٦ رجال فى معتقل" عام ١٩٧٢ من إخراج عبد العزيز عبد الظاهر المخرج الشاعر.. أليست هذه خيبة أمة أن تطارد الشرطة رجال المسرح؟ أليست مصيبة أن تمنع مسرحية المخططين ليوسف أدريس ليلة افتتاحها ومسرحية "الحسين ثائراً" لعبد الرحمن الشرقاوى؟ إن مسرح الشوك مات فى سوريا ليس لكون السلطة وقفت ضده فقط، ولكن جنود هذا المسرح انهاروا سريعاًن أما مسرح الضد فى الوطن العربى فهو الذى يحتاج إلى ديمقراطية. والوطن العربى يعانى من أزمة ديمقراطية فلا مسرح بدون ديمقراطية، كما إنه لا ديمقراطية بدون حكومة وطنية.

المسرح التجارى يكرس التخدير والغيبوبة :

المسرح التجارى.. الذى يكرس فلسفة الهشاشة والابتذال كيف تعلل إستمراريته؟

المسرح التجارى تباركه كل الأنظمة العربية، وأتذكر هنا مهرجان مسرحيات الضحك واللعب الذى قدم فى تونس إنتاج الزيتى فيلم، فقد قدم (٢١) مسرحية فارس لا تحتوى على أية قيمة اشترتها محطات التليفزيون جميعاً فى الوطن العربى، أما المسرح الجاد فالمحطات ترفضه بالحجج التالية :

أولاً : إنه مسرح باللغة الفصحى.

ثانياً: الجمهور لا يفهم هذه المسرحيات.

ثالثاً : إن مسرحياته سياسية.

رابعاً : وبحجة إن المسرحيات الرمزية لا تخصنا.

واستمرار المسرح التجارى يعنى أن معظم الدول المساندة حتى يستمر وينمو وحتى لا تدعو الناس للتفكير.. إنه مسرح المخدرات ومسرح الغيبوبة ومسرح الدوامات. إنهم "يسقوننا" هذا بشكل ظريف ويتجرعه الناس عن طيب خاطر.. أمور كثيرة. تكرس الابتذال نتيجة ضغوط سياسية – هزائم عسكرية متكررة –

غياب الرؤية الواضحة للمواطن العربى – عدم وجود استراتيجية ثقافية عربية – تسلل المدعين للمراكز الثقافية الحساسة – زيادة الأمية الثقافية واطراد نسبة الأمية الأبجدية.

ضياع القيم، غزو ثقافة استعمارى صهيونى مدمر، عدم وجود ايديولوجية واضحة فنحن مسلمون وضد القومية العربية أو مسلمون ومع القومية العربية وضد المسيحية أو مسلمون مع القومية ومع المسيحية ومع احترام الديانة اليهودية وضد الصهيونية والتقدمية.

إننا كم من التناقض الهائل.. البيت العربى الواحد يحتوى على عشرين تناقض فكر سياسى، هذا البيت الواحد فى عمارة واحدة، فكم من بيت فى الشارع العربى وفى الحى العربى وفى المدينة العربية يحوى هذه التناقضات؟ إن أخطر ما تواجهه الأمة العربية الآن هو النزعة الإقليمية.. نعم النزعة الإقليمية، فدخول الوطن العربى للبلد العربى يحتاج إلى إجراءات أصعب من دخول الجنة، هذا يدعونى للقول أن فلسفة الوضع العربى الراهن هشة ولذلك يزدهر المسرح التجارى الهش. فعندما كانت الستينات تحمل بوادر القومية والشعور الوطنى كانت الفلسفة الفكرية لتلك

المرحلة شبه مضيئة لذلك كان كل شئ شبه مضئ أيضاً.

هل كان مسرح الستينات هو مسرح المصطبة ؟

فترة الستينات... شهدت ازدهاراً فى المسرح، هل اقترن هذا الازدهار بمنجزات الفترة الناصرية؟

الستينات ومسرح المصطبة

من المؤكد أن الحلم الناصرى كان يغطى السماء العربية من المحيط إلى الخليج، ولكن هذا الحلم سقط فجأة. وأصبنا بالخيبة، ومن المؤكد أيضاً أن الستينات شهدت الازدهار لأن أصحاب الفكر الاجتماعى بدأوا يغازلون ثورة ١٩٥٢ من شباك التنازلات على أمل الوصول للجماهير العريضة، بينما كانت الأمية الأبجدية تستشرى والإقطاع يرتدى أقنعة جديدة ودولة البوليس تمارس سلطانها. كان المسرح يزدهر فى الستينات لأن النقاد والكتاب وقفوا على عتبات النبوءة الثورية ولكننى أشك فى هذه الفترة كثيراً. لو كانت هذه المرحلة تملك الأصالة لظهر تلاميذ لجيل الستينات، لو كانت هذه المرحلة حقيقية لدافعت الجماهير عنها.. لكن المسرح الذى قدم فى الستينات امتلك بعضه ملك الرؤية وفقد التكنيك، وبعضه بحث عن التكنيك وافتقد

الموضوع والرؤية.. الستينات كانت الومضات التى فرشت الأرضية، ولولا إن كارثة ٦٧ كانت اكبر من الحجم العسكرى والفكرى لكانت هذه الأرضية قد امتدت لتفرز جيلاً من أصحاب النظريات التوفيقية والتلفقية. والمتاجرة والمزايدة بالشعارات.

المسرح فى الستينات كان يرتدى نظارة سوفيتية وحلة أمريكية ونوايا وطنية حسنة، أما مسرح ما بعد ١٩٦٧ فقد ارتبط بأزمة الفكر وأزمة الأمة، لقد تخبط الجميع بدليل إن كتاب الستينات المسرحيين كشفوا عن عدم فهمهم لطبيعة المسرح المصرى والشعب المصرى وإن ما يقدمونه لا يمت للواقع المسرحى بصلة فعندما سألت الفريد فرج فى ذات يوم فى مؤتمر الأدباء الشبان الأول عام ١٩٦٩ : بما إنك كاتب مصرى وتكتب للمسرح المصرى ما هى خصائص هذا المسرح المصرى؟ فضحك وخرج من قاعة الاجتماعات ونادى حمدى غيث وحسن عبد السلام كى يساعدوه فى الإجابة والذى قالوه أربع كلمات هى : المسرح المصرى هو مسرح المصطبة.. هكذا لم يحدد كتاب الستينات ماذا يكتبون ولماذا يكتبون فكانوا جزءاً من أسباب الهزيمة.

النص المسرحى هل هو غائب أومغيب؟

لا توجد أزمة نص مسرحى جيد على الإطلاق فى الوطن العربى.. فى المغرب يوجد أكثر من كاتب جيد لديه عشرات النصوص الجيدة. فى الجزائر كاتب ياسين الذى لديه عدة نصوص جديدة، فى تونس سمير العبادى وعز الدين المدنى ولديهما عشرات النصوص الصالحة. فى مصر يوجد أبو العلا السلامونى لديه مجموعة نصوص جيدة جداً، ونبيل بدران والخضرى عبد الحميد وفؤاد حجازى وهم لديهم عشرات من النصوص الجيدة وعبد الغنى داود ونادى جورج.. وفى سوريا يوجد مسرح ممتاز.

وفى العراق توجد مسرحيات جيدة لقاسم محمد وفى بنان مسرحيات روجيه عساف.

النصوص المسرحية ملقاة على الأرصفة ولكن تحتاج إلى المخرجين الشجعان الجيدين يلتقطونها من على الرصيف والى الديمقراطية لتفتح أبواب المسارح للجماهير العربية كى تشاهدها وتتطهر وتتحرر من العتمة.

فى حوار صريح كالرصاص
مع رائد المسرح التجريبى فى مصر

السـيد حـافـظ

- المسرح فى الوطن العربى يحتاج إلى كفن.
- أريد أن أضرب عصرنا بسوط التاريخ

أجرى الحوار : نجيب قرشالى
مجلة الثقافة الجديدة
السنة (١٣) يناير – فبراير ١٩٨٤

السيد حافظ من الكتاب الذين يحملون مسئولية الغد على أكتافه وفى أعناقه فهو يخوض غمار معركة الحق والحقيقة والأشياء الخالدة.

ويعتبر السيد حافظ رائد المسرح التجريبى فى مصر واحد الذين استفادوا من رصيد مسرح الستينات الهائل واخترق أسواره التقليدية ولم يقف عند المسرح بل تعداه ليكون فارساً فى المعركة التلفزيونية.

وفى قبرص تم هذا الحوار السريع الذى أثار الكثير من التقاط.. والذى أكملته بعض الرسائل بيننا.. والتى أثرت الموضوع

شكلاً وموضوعاً..

- المسرح الآن يتطلع إلى (واقع جديد) فى ظل الظروف السياسة الجديدة التى تحاصر الساحة. رجال المسرح يعيشون حالة من القلق البعض صمت والبعض الآخر فضل طباعة مسرحياته فى كتب.. أنت كنت من كتاب المسرح الذى يقرأ ولا ينفذ؟ ما تعليقك على هذا؟

- المسرح فى الوطن العربى يحتاج إلى جنازة.. والحرية تحتاج إلى كفن.. والموقف يتراجع.. والإبداع يعتزل رؤوسنا.. والبلادة تنتشر.. والجميع ينتظر مصر الحلم.. ينتظر مصر الفكر.. لقد امتنعت مصر عن تصدير الثورات.. وعن تصدير الأبطال.. مصر لا تحلم بالأنبياء الآن. لكن مصر القادمة هى مصر الفكر الزلزال.. يهز الزمان والمكان.. مصر القادمة لا تهتم بالخطابة والهتاف.. مصر القادمة لا تهتم بالكلام- مصر القادمة ضد التضحية البلهاء والثورة المقنعة والأغنيات الغبار.. رجال المسرح فى دوامة.. فى مرارة، والصمت الذى يلتزمه المسرحيون هو غضب مضئ.. أما عن طباعة المسرحيات فى كتب فهذا هو (الموقف الآخر) فالكتاب مجرد

يحتاج إلى قضاة (القضاة هم النقاد) ينتظر أمراً بالبراءة أو الإدانة.. ولكن فى عصر الجريمة الكاملة.. فى زمن اغتصاب الحياة فى الوطن العربى حيث لم تذوق النساء طعم الرجولة من الرجال.. على الكاتب والمؤلف المسرحى أن يعانى فخيام الرجولة وهم.. قهقهات خشنة وقهقهة وفى المخادع أوهام فما بالك بالكاتب الفنان الذى يكتشف نخاع الأحداث؟

أما الشق الثالث من السؤال فدعنى أقل لك مسرحيتى "والله زمان يا مصر" قدمت ١٨ محافظة من محافظات مصر و٥٣ ساحة ومركز شباب وشركة ومسرحية "٦ رجال فى معتقل" قدمت ٧ محافظات ومسرحياتى تقدم فى العراق وسوريا والكويت واليونان وباريس إننى رجل مسرح أعرف ما هو المسرح؟

إن أعمالى المسرحية تحتاج إلى مخرج موهوب.. أما المخرج نصف الموهوب أو المخرج التقليدى فليذهب إلى الجحيم.. إن مسرحياتى تحتاج إلى مخرج موهوب طموح والموهبة لا تقترن باسم مخرج مشهور.. فالمخرج الموهوب قد يكون فى أحد المصانع أو أحد الساحات أو أحد القرى أو فى

المسرح المدرسى.. لا تقترن الموهبة بالشهرة.. فمعظم المشاهير موهوبون والعكس صحيح.

الصمت جريمة

بماذا تعلل صمت النقاد عن كتاباتك؟

كنت ضحية المسرح الجديد فى الوطن العربى.. فكل الذى يطالبون بشكل مسرحى عربى مميز.. جديد.. عندما شاهدوا كتاباتى.. صمتوا.. وأوصدوا الأبواب حتى إن أحد نقاد جريدة الأهرام قال بالحرف الواحد.. كيف أعلن إنك معجزة فى المسرح.. إنهم يقتلوننى الخريطة الثقافية فى مصر لا تسمح.. كان صوتى الأدبى والمسرحى فجيعة فى الوسط مثل صوت النار وبعض الصحفيين من مدرسى اللغة العربية حزنوا على أمجاد اللغة العربية وضياعها ونسوا أن لكل فن لغته. وكما أضاع العرب مدنهم ونساءهم.. أضاعوا مبدعيهم. وندمت.. ولم أيأس.. ومن تجاهلهم وأصواتهم التى تحاصرنى كنت محصناً بفكرى.. ولكن النقاد فى المغرب العربى قد أعطونى الكثير.

هجرة الطيور

الطيور المهاجرة من مصر فى عهد الحكم السابق.. بحثاً عن الحرية والأمان هل أمدت الحركة الثقافية فى مصر

بـرافد إبـداعى جديد أم أثرت فى الحركة الثقافية فـى الـوطن العربـى فقط؟

سيذكر التـاريخ للسـادات موقفـاً واحـداً جيـداً هـو إنـه قـال للمثقفين هيا اغربوا عن وجهى قبل أن أضعكم فى مزبلة التاريخ. وأطلـق سراح أقـزام الفكـر فـى الصـحف والمجـلات.. وانطلقـوا فـى المدينـة ينتحبون على الديمقراطية.

كنـا جيـل شـؤم.. جيـل الكارثـة.. ولـدنا فـى أحضـان ثـورة ١٩٥٢ وفجـأة بـين عشـية وضـحاها تحولنـا مـن نظـام اجتمـاعى معين إلـى نظـام اجتمـاعى آخـر (فـى ١٥ مـايو ١٩٧١) كانـت التغيرات لاهبـة والطريق أمامنـا كـالأفعى.. وكانـت الهجرة ضرورة المـوت والبعـث احتوتنـا الـدول العربيـة والأوربيـة.. ففـى الـدول الأوربيـة وجدنا غربـة واغترابـاً وكرامـة وفـى معظم الـدول العربيـة واجهنـا غربـة واغترابـاً واحساسـاً بالمهانـة.. لقـد تحـول الأدبـاء والشـعراء المصريون فـى معظـم الـدول العربيـة إلـى مـوظفين فـى الأرشـيف أو كتبـة علـى أمزجـة أصـحاب الـدكاكين الصـحفية وأصحاب المدن وأصحاب الأسوار.. وأصحاب الخبـز.. لقد تحـول وزراء مصر السابقين ونواب رئيس مجلس الوزراء إلى سكرتارية

خاصة وعامة تحت شعار (كلمة مستشار) لقد زحفت الدورات إلى الجيوب وزحفت الكرامة إلى التراب. ومارست الطبول الجوفاء والمدن الأسطورية قوتها فتحول كل الكلام إلى (مبغى).

لقد تحول معظم أساتذة الجامعة البارزين فى ظل أدب الذهب الأسود إلى منافقين بأسماء ويقارنون بين نجيب محفوظ و"فؤاد بنزين" لقد كتبوا تاريخاً مزوراً كما فعل معظم السياسيين.

لقد استخدمت معظم الأنظمة التى تدعى التقدمية لحوم الشعراء والأدباء وتركوهم للأمراض تفترسهم دون تقديم المعونة لهم مثلما حدث مع نجيب سرور وأمل دنقل.

لقد تحولنا فى الهجرة إلى فرسان قدامى وأصبحت الكلمات مخنثه بدلاً مما كانت كلمات وحشية تتجه إلى أعماق البحر والأدغال وتحول الكلمات المقنعة وأصحابها من الدهاقنة إلى أحذية طاووسية فى دفاتر وأوراق أنيقة مطبوعة طباعة فاخرة.

لقد أشبعنا البوليس السياسى فى مصر ضرباً عام ١٩٦٨ – ١٩٧٢ – ١٩٧٤ وأشبعتنا معظم الدول العربية الثرية بالإهانة. لقد رأيت أستاذاً جامعياً بارزاً فى مجال الأدب فى مصر

يضرب الأقدام فى مطارات إحدى الدول العربية أثناء توصيله لأسرته قام من على الأرض بعد "الطريحة" بمسح الدم وهو يتمتم ليعود لمقبرته أقصد شقته المكيفة. ناسياً كرامته على أرضية المطار. وغافلاً شرفه أمام أورده. ضاحكاً حتى يزيد حساباته فى البنك الذهبى الأسود. ومع هذا تبقى أرضية الحوار قائمة بين المثقفين المصريين والعرب ففى دول الخليج مجموعة من المثقفين البارزين لهم مواقفهم الجيدة أمثال سليمان العسكرى ومحمد الرميحى وخالد الزيد ود. عبد الله العتيبى. وقاسم حداد وإبراهيم غلوم ود. خليفة الوقيان.. وفى ليبيا محمد على الشويهدى وإبراهيم الفقيه وفى سوريا زكريا تامر. وممدوح عدوان وسعد الله ونوس.. وفى العراق نخبة جيدة أمثال أمجد توفيق وأحمد خلف وحسب الله الشيخ وأحمد خضر.

وأعود لسؤالك مصر ولودة. لقد ظهرت مواهب جديدة خلال تواجدنا فى الخارج.. لقد أفدنا أى مكان ذهبنا إليه. ولم تعرف الإقليمية ولا العنصرية كانت رحاية الدنيا فى صدورنا وتحملنا الجميع ليس من باب "الدونية" وإن كان البعض مارسها ولكن من باب مصر باقية ومن حافظ على نفسه فى الخارج أدرك

أن يحمل وطنه معه ومن تنازل باع وطنه ونفسه على أرصفة التنازل.. لقد عشت فى الكويت مع نخبة من المثقفين الجيدين تبادلنا وجهات النظر واحترام أفكارنا.. وتعرفت على نخبة رائعة أمثال عبد الله البصير - د. عبد الله العتيبى - فيصل السعد - سليمان الفهد - سعيد فرحات. هاشم السبتى - عيسى العصفور - وعواطف البدر.

تراثنا ملئ بالجماجم

التراث العربى مصدر الهام ثرى لكتاب المسرح والتليفزيون.. هل حاولت أن تكتب أعمالاً تاريخية عربية وإسلامية فى السينما أو المسرح أو التليفزيون؟

تاريخنا العربى "دراما" مليئة بالدم والدمع والمؤامرات الرخيصة.. لقد مات الرسوم الكريم محمد صلى الله عليه وسلم وأبو بكر على السرير. أما باقى زعماء المسلمين والعربى فقد ماتوا فى المعارك وخيمة المصالح وفى تاريخنا معارك عظيمة ومعارك هزيلة.

عندما نرى جبالاً من الجماجم والمشانق وبحور الدم.. عندما نستيقظ ولا نجد من نحب.. عندما تقام فى كل حارة من

حوارى مصر جنازة لشهيد فى حرب اليمن والجزائر أو أمام إسرائيل.. عندما تتحدث عن ثورة الجزائر ثورة المليون شهيد.

لقد تناولت حياة الصحابى الجليل أبو ذر الغفارى فى مسرحية لم يكتب عنها النقاد ولم تقدمها أى فرقة مسرحية والسبب الخوف.. أعدائى قالوا هذا عمل متطرف وأصدقائى صمتوا ولم تقدمها أى فرقة مسرحية خوفاً من الرقابة.. وأنوى الكتابة عن حياة الفاروق عمر بن الخطاب رضى الله عنه. وعن عمر بن العزيز خامس الخلفاء الراشدين. وعن طارق بن زياد فاتح الأندلس الذى مات وهو يتسول.. وكتبت مسرحية لم تنشر حتى الآن عن الشهيد صلاح حسين وزوجته شهنده.

وأتمنى أن يطيل الله فى عمرى حتى أكتب عن حياة ليونارد دافنشى. إننى أريد أن أضرب عصرنا بسوط التاريخ وأصفح حضارتنا بمهازلنا وأغنى وأثور بضحايا هذه الأمة الذين كفنوهم فى السحب والضباب والإهمال. إننى أرغب فى أن انزع حلول أحداثنا التاريخية كى أعرى وجودنا لأننا ولدنا عرايا مثل "آدم" وغطتنا سلطات الوطن العربى برداء العفونة..

التجربة الفنية امرأة

أحياناً يحب الكاتب عملاً تليفزيونياً أو مسرحياً أو قصصياً معيناً فى تجربته. أى الأعمال تحبها؟

أحب كل عمل تلفزيونى أثناء كتابته وظهوره.. ثم أنسى هذا العمل وكأنه امرأة عشقتها فى أحد الموانئ وركبت سفينة الإبداع وتركت معها فرحة الحب.. نبض المشاعر.

مجلة زهرة الخليج

نافذة على الثقافة

حوار حول المرأة والثقافة والمسرح

مع الفنان كاتب سندريلا الأطفال

أجرى الحوار : سيد الهادى

عن نفسه يقول : أنا ابن الحارة العربية المصرية.. أعبر بالكلمة عن كل البسطاء والفقراء أمثالى فى الوطن العربى.. لا أكره الأثرياء الأذكياء المتواضعين.. أعشق الأرض والوطن والسحاب والجمال والجبال والحق والخير.. وأذوب فى حب المرأة.. وانتشى بضحكة الطفل.. وقضيتى الكبرى هى العدل.

وعن ضيف الدائرة الثقافية بالشارقة.. الكاتب الفنان السيد حافظ يقول إنه واحد من فرسان الكلمة فى زمن عزت فيه أخلاقيات الفرسان.. تتطلع إليه العيون والعقول تتقرب فيه بالأمل صحوة الإنسان الفنان.. ترنو إلى المجهول الذى طال انتظاره على خشبة المسرح وشاشة التليفزيون.

صاحب نهج جديد فى فن المسرحية ناقشته رسالتان للدكتوراه فى القاهرة ولبنان.. يبسط أفكاره عن طريق الكلمة بالأدوات الإنسانية. توصلنا إلى ما يريده خلال ما تمر به من

مواقف وصراعات بلغة سهلة تتردد بين مستوى العامية والفصحى – أو الثالثة جرياً على تسمية الكاتب الكبير توفيق الحكيم.. ولكنها تنحو منحى الشعر، فهى ليست اللغة الوظيفية التى توجه توجيها إلى مجرد الوفاء بالمعنى أو بالهدف المقصود من نطقها.. بل تتجاوز ذلك إلى نسج مناخ يعبر عن المآسى التى يشجبها الكاتب.. تقوم الكلمة عنده بأسلوب فريد.. جديد.. مقام كثير من ركائز المسرح التقليدى كالبناء الدرامى الممنطق وكالشخصيات الفنية.. ولكنها تبدو مثل القصيد الدرامى على المخرج والممثلين أن يثبتوا معالم الشعر فيه وأن ينسجوا من هذه المعالم فيما درامية تتكامل حتى تجسد لنا تركيبة فكرية فنية توحى لنا بالمأساة التى يجتازها مجتمعنا لعلنا نهتدى إلى التزامات قبل تفريج هذه المآسى.

ثقافة تليفزيونية:

السيد حافظ السيناريست.. والكاتب المسرحى الذى فاز منذ ١٥ عام بالجائزة الأولى فى التأليف المسرحى فى مصر.. والذى حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى للأطفال فى الكويت عن مسرحية "سندريلا" منذ عامين.. وقدمت أعماله

المسرحية فى مصر والعراق وسوريا والكويت والمراكز الثقافية فى باريس وأثينا.. يفتح عقله وفكره "لزهرة الخليج".. يتحدث وبصراحة عن الطفل ومعاناته مع الثقافة.. عن المرأة.. عن الحب .. عن الإلهام.. عن الفنان.. يسترجع ذكرياته يروى أول حب سقط فى شراكه.. عن حرية المرأة وحقها فى العمل.. فى حوار يتميز بالبساطة.. وإن كان يشبه الإبحار بقارب صغير فى بحر عاصف.

فى البداية يتطرق السيد حافظ إلى قدرة الطفل الخليجى على التذوق من خلال ما لمسه من تواصل مع مسرحياته التى كتبها من أجله فى مسرح الطفل.. ويقول وفى عينيه بريق أمل..

دعنا نقول إن الطفل العربى الخليجى.. طفل تتوافر لديه قدرة كبيرة من الثقافة التليفزيونية.. فهو يشاهد كماً كبيراً من المسلسلات التليفزيونية الكارتونية والبشرية. وهو يشاهد بلاداً عربية وأجنبية فى إرجاء أرض الله الواسعة.. لذلك فعندما كتبت مسرحيته "سندريلا" فوجئت بالنجاح الباهر.. واعترف أن ذلك قد اذهلنى.. فالأطفال أثارونى.. واستيقظ الطفل فى أعماقى.. فتقدمت بمحاولتى التالية بمسرحية "الشاطر حسن" من إخراج

أحمد عبد الحليم المخرج صاحب التاريخ الطويل.. وفاجأنى الجمهور العظيم من الأطفال فى تجاوبهم معى وبشكل غير عادى وبحماس واضح.

يصمت السيد حافظ.. ترتسم فى عينيه شقاوة الطفولة.. وتترقرق على شفتيه ظل ابتسامة حالمة ويقطع صمته فجأة قائلاً..

الطفل فى الخليج له قدرة تذوق غير عادية.. لقد فشلت ٨٠ فى المائة من المسرحيات التى قدمت للأطفال لأنها كانت متواضعة ولا تمس جوانب ومشاعر وعواطف الطفل ولا تخصه.

صغيرات على الحياة

واستثيره ككاتب فى الحديث عن المرأة الخليجية.. خاصة وإنه عاش فى الكويت – ومازال يعيش هناك – منذ سنوات.. متفرغاً للعمل فى المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.

تبرق عيناه وهو يجيب.. لقد كتبت مسلسلاً لتلفزيون الكويت عن المرأة الخليجية بعنوان "صغيرات فى الحياة" يعالج مشاكل المرأة فى الخليج.. المرأة الخليجية إذا دخلت ميدان التجارة والعمل تتفوق وتتجاوز الرجل وتحقق نجاحاً باهراً وتكون

كلمتها ثقة وأفعالها إيماناً وخطواتها سديدة.. وإذا تحولت إلى (كائن بيتى) فهى تعانى من حرمان فى حقوقها فى العمل السياسى والاجتماعى ومن القيام بدورها فى نهضة المجتمع.. المرأة الخليجية عموماً امرأة غير مقلدة جريئة أحياناً.. أنيقة طموحة.. لها معايير خاصة بالقيم الجمالية.. تلفت للوهلة الأولى انتباه الرجل.. لو أخذت الفرصة كاملة فى المشاركة فى الحياة الاجتماعية لحققت الكثير.. لكن الرجل فى الخليج يمارس دور الشرطى والقاضى والسجان فى منزله.. رغم أن المجتمع يحتاج إلى المرأة كى تساهم فى البناء وفى دفع عجلة التقدم للأمام.

المرأة فى الخليج تعامل بشكل خاطئ وتهان أكثر ممن تهان به أى امرأة عربية أخرى فى عالمنا المتخلف.

هى الحلم والمستقبل

أحاول أن أخفف من الحسرة التى ملأت نفسه.. وأهدهد مشاعره بالحديث عن المرأة ورأيه فيها..

تتبدل فى لحظة ملامح وجهه يكسوها عطر ابتسامة تضحك فى العينين.. وعنها يقول.. هى ملح الأرض وجنون الفنان.. وطموح الراحة.. واحة لكل الرجال.. الأم.. الابنة..

الزوجة.. الأخت.. إنها رئتا التنفس لأى رجل.. هى الحلم والواقع والمستقبل.

المرأة سر إلهام كل الفنانين.. وكل الرجال..وكل العباقرة.. وكل شئ.. الرجل التافه نجده يرتبط بامرأة تافهه.. والعكس ليس كله صحيحاً.. المرأة كائن خلاق بشرط أن تكتشفه وأن تعطيه فرصة للإبداع فى الحياة.. لكن أن نمارس عليه الضغوط والقهر.. ونسقط عليه إحباطنا فهذا شئ مرفوض.. ودعنى أخبرك.. إن معظم الأعمال الأدبية العظيمة أو الفنية وراءها قصة حب عظيمة.

والحب فى حياة السيد حافظ هو كل الحياة.. وكيف نحيا دون حب – كما يقول.. وفى كل يوم زهرة جديدة تتفتح، وموجدة بحر صاف تأتى.. وشمس جديدة تسطع.. وفجر جديد يبزغ.. والأشجار تتسربل بالاخضرار إننا نقابل أحياناً الحب فى لحظة.. ثم يختفى ثم يأتى وهكذا..

أما الحب الخالد.. فى رأيه فهو أكذوبة.. جسد الإنسان ٦٠ فى المائة منه أو أكثر من الماء.. إذاً الكم الأعظم فى الإنسان هو الطاقة.. الحب طاقة كهرومغناطيسية أحياناً تقابل

وجـه امـرأة جميلـة فتتشـابك الأعين فـى عنـاق فـى الزحـام لمـدة دقيقة ثم تختفى.. وأحياناً تظن أن الحب الأول هو الحب الذى لا ينسى.

وعندما تقابل محبوبتك بعد عشر سنوات أو أكثر فلا تجد عبارة بينكما ولا مشاعر ولا أى إحساس.. أما حب الألفـة.. وهو الاقتـران بزوجـة فهو جزء مستقر من عاطفـة الرجل القلقـة علـى الدوام.

أين قضاياها؟

إذا كان السيد حافظ يتهم أحياناً.. بأنه فى زحمة انشغاله وتفرغه للكتابة عن الوطن والسياسة حتـى أصبحت تلـح علـى كل أعماله.. ابتعد عن قضايا المرأة.. فهو يرد وبشدة قائلاً:

حـب المـرأة.. هـو حـب الـوطن.. المـرأة تعنـى الارتبـاط بالأرض وبالجذور والحياة.. هى لحظة الدفء الغريبة.. فعندما لا نعرف المرأة لا نعرف الوطن.. وعندما نعرف الوطن نقرأ تـاريخ الأجيال فى عيون أجمل النساء.. ونكتب الأشعار ونقاوم.. وحرب فيتنـام أثمرت أجمـل قصـائد الحـب للمـرأة والـوطن.. ونحـن كلمـا اقتربنا من الحقيقة اكتشفناها.

ويثور الحوار.. يحتد ويتشعب.. ويطول.. بين جذب وشد وهو فى كل الأحوال متشبث برأيه.. لا يمكن انتزاع الموافقة على الرأى المضاد فى كل الأحوال.. لا أجد إلا أن أخففها.. حدة الحوار.. بالكلمة الخفيفة انتقل به إلى مكان أخر.. إلى بيته باختصار يرد متزوج من امرأة بسيطة.. تساعدنى كثيراً فى إنجاز مشاريعى الفنية وعندى ولد وبنت غيداء ومحمد.

وأحاول النفاد إلى عمق حياته.. واسأله عن زواج المثقف أو الكاتب من فنانة مثقفة هل يمكن أن يكتب له النجاح.. بسرعة يجيب معظمه فاشل.. والسبب قد يكون ذاتية كل منهما أو خصوصية الشخصية التى تسيطر على كل منهما فتبعدهما عن التواصل. وبعض هذه الزيجات ينجح بسبب تنازل أحد الأطراف عن نرجسيته.

وبسرعة ومن خلال الحوار أدرك أن ما يكرهه السيد حافظ فى المرأة هو الغباء.. وما يحبه فيها.. الأنوثة والرقة والحنان.. وأيضاً الجنون.. ويقول عنها إنها حققت نجاحاً.. بقصد المرأة فى أى وظيفة شرط أن تتخلى عن الجبن الموروث منذ عهود سابقة.

أما أجمل قصيدة حب فى عقله تركت أثارها.. فهى للشاعر بابلونيرودا حين يقول :

أحبك حب البحارة.. الذين يرحلون.. وفى كل ميناء لهم امرأة تنتظر وهم لا ينتظرون.

ألم أقل لكم إن فى داخل الفنان الصعلوك السيد حافظ طفلاً شقياً.. وأيضاً رجلاً مجنوناً.. وما أجمل ما يبدعه الفنان الذى فى إحساسه مس من الجنوب.

مجلة الاتحاد / أبو ظبى

السيد حافظ : هموم المسرح المصرى والعربى

١٩٩٢/٧/١٩

لا أزمة فى النصوص المسرحية وإنما فى غياب الاستراتيجية الثقافية

الكاتب الأديب.. السيد حافظ.. واحد من أفضل كتاب السيناريو فى مصر والوطن العربى وظهرت نتاجاته منذ سنة ١٩٧٠ فى مصر والوطن العربى. وكتب فى العديد من الصحف العربية داخل الوطن العربى وخارجه.. وهو من مواليد الإسكندرية سنة ١٩٤٨ وحصل على الجائزة الأولى فى التأليف المسرحى بمصر سنة ١٩٧٠ وجائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه إلى الأطفال عن مسرحية "سندريلا" فى الكويت سنة ١٩٨٣، وهو حالياً رئيس تحرير مجلة "رؤيا" التى تصدر فى القاهرة.

فى هذا الحوار يتحدث السيد حاف عن هموم المسرح المصرى والعربى.

ما هى مواصفات كاتب السيناريو الجيد.. وماذا يشترط له أن يكون حتى يؤدى رسالته على الوجه الأكمل؟

إن الكاتب والسيناريست التلفزيونى فى عصر الفيديو

يستطيع أن يقدم عملاً أدبياً فنياً راقياً. وأن دور الكاتب التلفزيونى الجيد لا يقل أهمية عن دور المبدع فى عالم الرواية أو القصة القصيرة أو القصيدة.. فالكاتب التلفزيونى الجيد من وجهة نظرى، يجب أن يكون شاعراً وكاتباً روائياً ماهراً وقصاصاً عظيماً وفناناً تشكيلياً (وإن لم يمارس الرسم والنحت) يجب أن يكون كل هؤلاء فى آن واحد وأن يملك حساً شعرياً.. فكل مشهد فى الحلقة التلفزيونية هو قصة قصيرة وكل حلقة تلزيونية هى جزء من رواية... وكل جملة على لسان شخصية فى الحوار هى بيت من قصيدة شعر.. وكل حركة هى رؤية تشكيلية.

ومن كتاب التلفزيون الجيدين فى مصر: صلاح حافظ ومحسن زايد ومحفوظ عبد الرحمن وأسامة أنور عكاشة وجلال عبد القوى. وفى سوريا محمد الماغوط. وفى العراق قاسم محمد. وفى الأردن الدكتور/ وليد سيف ومحمود الزيودى. وفى الكويت عبد العزيز السريع وطارق عثمان وسعد الفرج. وفى أبو ظبى عبد الرحمن الصالح. وفى لبنان وجيه رضوان وفى البحرين أحمد جمعة وعقيل سوار...

أزمة النص العربى، ما هى قصتها الحالية؟ وما هو سبب ازدياد

التأزم وإن كان المنتج يروج للفن التجارى.. فلماذا كثرت النصوص العادية "غير الهادفة" بل والمسطحة فى مسلسلاتنا وأفلامنا ومسارحنا؟.. وهل صار الفن تجارة أو سلعة تجارية؟

لا توجد أزمة نص عربى مسرحياً أو تلفزيونياً أو سينمائياً.. إنما الأزمة أزمة استراتيجية ثقافية لدى الدول العربية.. مشكلة تخطيط.. لقد تركت بعض الدول العربية الحبل للمنتجين سواء كان إنتاجهم للمسرح أو للتلفزيون أو السينما، فهم يقدمون ما يريدون.. بغية إنعاش صناعة السينما والإنتاج التلفزيونى والمسرحى.. ولكن للأسف بدلاً من أن يستغل هؤلاء المنتجون الفرصة لتنمية الثقافة لدى الجماهير وتنوير العقول ورفع مستوى الذوق الأدبى والفنى.. قاموا بمخاطبة الحواس الرخيصة والأفكار المبتذلة وعملوا على تدمير عقول الشباب والقيم الأسرية والاجتماعية... فبدلاً من أن تقدم مسرحية جادة لسعد الله ونوس يقدم المنتج مسرحية (هشك بشك) لحسن حسن ويضمن جمهوراً يسمع أفزع الكلمات وأرخص العبارات. وللأسف فإن بعض أجهزة التلفزيون العربية تقبل وبسرعة الأعمال العادية

جداً.

والحـــــل ؟

تضع كل دولة لجنة وطنية لحماية الثقافة والفكر لدى الجماهير مكونة من أساتذة جامعيين وتربويين وأساتذة علم الاجتماع وأدباء ومثقفين بارزين لمشاهدة الأعمال التلفزيونية والسينمائية قبل عرضها ويؤخذ رأيها بالتصويت لحماية الجمهور من الغزو الفكرى. وأن توضع خطة إنتاجية من قبل كل وزارة إعلام تقدم أمهات الروايات العربية من المحيط إلى الخليج وأن تكون الفصحى الرابط المشترك ويتم تقديمها بنجوم من كافة الدول العربية.. وتعمل على تدعيم المنتج الجاد بدفع مبلغ مضاعف له لى كل ساعة إنتاج حتى يطرد المنتج التاجر من الساحة. وترفض كل الأعمال السطحية والمبتذلة من المحطات.

لعل هبوط الأفلام العربية فى السنوات الأخيرة يعود إلى ضعف المعالجة وخاصة السيناريو.. فهل أنت موافق على هذا الرأى؟ وما هو العلاج لهذه الحالة فى رأيك؟

لا يمكن أن أكون حكماً وأنا فى داخل الميدان.. ولكن أتحدث بشكل انطباع ذاتى كمشاهد.. فأقول : فى عالم السينما

اليوم فى الوطن العربى عامة ومصر خاصة يدخل الميدان من هم غير فرسانه. وهناك من يكتب بأمانة وحرفية عالية، لكنه يصطدم بعقلية التاجر المنتج والمافيا الخاصة بالتوزيع السينمائى التى لغى مشاهد وتلغى نجوماً وأبطالاً وتطلب ممثلين على "كيف الموزع" السينما تعانى من أزمة تكنيك، وما يحدث الآن فى السينما العربية هو كارثة مستترة فى ثوب "شئ أفضل من لا شئ".. إننا نبدأ من قبل الثلاثينات.. لتقدم مهازل باسم "الجمهور عايز كده" والجمهور برئ. أما بالنسبة لكتاب السيناريو فدعنا نقول الحقيقة : الكاتب الجيد يبدأ فى فيلم أو فيلمين أو ثلاثة أو أربعة ثم يتحول رويداً رويداً إلى (تاجر شنطة) مثلما فعل الكثيرون.. والعلاج هو :

لابد من عودة هيئة السينما المصرية – القطاع العام – ليتحكم فى الحد الأدنى من الأفلام الجيدة.

تقديم جائز تشجيعية معقولة للفيلم الجيد وليس كما يحدث الآن حيث يقدم مبلغ خمسة آلاف جنيه جائزة أولى للمنتج.. خمس آلاف جنيه يعنى أقل من أجر مساعد المخرج. (هل هذا كلام يعقل؟)

تشجيع الأفلام التلفزيونية (القطاع الحكومى).

تطوير أجهزة التقنيـة السينمائية.. آلات التصوير وغيرها من معامل واستوديوهات.

إعادة مجلة السينما إلى الوجود.

إقامة الندوات والأندية السينمائية لتربية الذوق العام.

فتح الباب لاستيراد الأفلام من كافة أنحاء العالم بدلاً من الاعتماد على السينما الأمريكية فقط..

مع الكاتب المسرحى السيد حافظ :

قضايا مسرح الخليج

مشكلة الكتابة للأطفال

لقاء : سميحة على

الاتحاد الأسبوعى

٣ يناير ١٩٨٥

***

كاتب يتعامل مع عالم الطفل فيقتحمه حاملاً أوراقه وأفكاره لتتحول بعد ذلك إلى شخوص وألوان وأضواء تنفد من عين الطفل إلى قلبه وعقله وهو كاتب يصب أفكاره على الورق ثم يراها تتحرك أمامه على خشبة المسرح حيناً وعبر شاشة التلفزيون حيناً آخر. فكيف تراه ينظر إلى هذين العالمين المسرح والمسلسل التلفزيونى، هذا ما حاولنا معرفته فى لقاءنا بالكاتب المسرحى السيد حافظ الذى يقول عن عالم الطفل :

لقد شجعنى على اقتحام هذا العالم الجميل المثير المضئ السيدة عواطف البدر والفنان منصور المنصور.

وكانت التجربة أشبه بالاستحياء على هذا الإبداع للطفل لأنه حساس وشاعر وفيلسوف وناقد محايد، كنت خائفاً وفى

حالة رعب مذهلة وفوجئت بأن عالم الطفل هو العالم الصعب السهل ويحتاج من الكاتب أن يفتش فى نفسه عن البراءة الأولى وعذرية الكلمة ودهشة العالم.

ثم كان لقائى الحميم مع جماهير الأطفال فى مسرحية "سندريلا" التى نجحت نجاحاً كبيراً. أما من ناحية تقييمها فقد تناولتها عدة مقالات نقدية وأقيم حولها عدة ندوات فى الكويت والبحرين أقامها الدكتور/ حمدى الجبرى فى المعهد العالى للفنون المسرحية بدولة الكويت، والدكتور محمد رجب النجار فى كلية الآداب – جامعة الكويت.

بعدها جاءت خطوتى التالية وهى مسرحية الشاطر حسن إخراج أحمد عبد الحليم صاحب التاريخ الطويل فى المسرح المصرى والخليجى وحققت نفس النجاح الذى حققته سندريلا، والآن تستعد مؤسسة البدر لتقديم مسرحية "محاكمة على باباً" ومؤسسة الصقر لماما أنيسة لتقديم مسرحية "سندس" الأولى من إخراج منصور المنصور والثانية من إخراج أحمد عبد الحليم.

نلاحظ فى كتاباتك للطفل أفادت من التراث.. فهل ترى فى التراث مدخلاً للاقتراب من الطفل ونقله إلى الحاضر؟

أمام الكاتب دائماً كم هائل من التراث العربى والإنسانى والمطلوب منه تنقية هذا الكم والبحث عن المواقع المضيئة وبلورتها ووضعها فى مصفاة عالم الطفل وليس فى مخزوننا الفكرى، بمعنى أن تعود الأشياء القديمة باسقاط معاصر حتى يحدث التفاعل الفنى للتجربة فى بوتقة واحدة تسمى "المعاصرة" وهذا المفهوم يعنى أننا نضع الطفل على نافذة التاريخ وأرضية الواقع المعاصر فى لحظة واحدة. أى عين على التاريخ وعين على الحاضر، وقد افتقدنا فى حياتنا المعاصرة فى زمن التكنولوجيا براءة الأشياء لذلك فشلت تجارب بعض الزملاء فى كتابة مسرحيات بشكل معاصر والفشل ليس بعيب ولكنهم يحملون شرف المحاولة.

الكتابة للطفل تواجه بكثير من النقد ومن التصفيق أيضاً، كيف يواجه الكاتب هذا الوضع؟

يرصد الكاتب للطفل مجموعة من النقاد والتربويين وحراس عقل الطفل وتجار ثقافة الطفل، وعلى الكاتب الملتزم الجاد الشريف أن لا يهتم ولا يعبأ بالنقد واللوم والتنظير فى محاولة لإيقافه من تقديم المتعة الفكرية واللحظة المضيئة للطفل

العربــى المحــروم والمحاصــر بالمسلســلات والأفكــار الهزيلــة، والتــاريخ يحــدد فــى المســتقبل التقيــيم الصــحيح للتجربــة، لــذلك المطلوب من التربويين والنقاد والمثقفين تشجيع أى محاولة تقدم للطفــل وتــرك الحكــم دون وصــاية للطفــل لأنــه الناقــد الحقيقــى والمتــذوق الحقيقــى، فــدعونا مــن وصــايا الكبــار علــى مســرح الصغار، ودعوا الصغار تقيم وتقوم مسرحها.

من مسرح الصغار ننقلك إلى خشبة مسرح الكبار وبالذات المسرح فى الخليج فكيف تراه على ضوء تعاملك معه فترة طويلة؟

المسرح فى الخليج يبدأ فى الكويت والكويت سباقة رائدة فــى هــذا الاتجــاه وهــذا مــن بــاب الواقــع التــاريخى والمســرح فــى الكويــت دخــل مــن بــابين: الأول "بــاب المحاولــة.. والتــى قادهــا المرحــوم صــقر الرشــود، وعبــد العزيــز الســريع ومجموعــة مســرح الخليج، ثم خرجت فى هذا الإطار مجموعة فرق مسرحية أهليـة وفرق خاصة، والبــاب الثــانى هو بــاب "العبــاءة العمليــة" بتأسيس المعهد العالى للفنون المسرحية وحضور الأستاذ زكى طليمات لتأسيس المعهد ســاعده فــى ذلــك نخبــة مــن المخــرجين وأكمــل

المشوار سعد أردش وكرم مطاوع وأحمد عبد الحليم واحمد زكى والمنصف السويسى ود. أمين العيوطى وسناء شافع. رغم كل الفعاليات الفنية والثقافية العالية ورغم أن هذا الموسم المسرحى من أفضل المواسم إلا أن مسرح الكويت يعيش حالة اكتئاب.

أما المسرح القطرى فرغم وجود فنان موهوب هو عبد الرحمن المناعى والفنان غانم السليطى وفرقة مسرح السد والمسرح الأهلى ودعم الدولة إلا أن عدم وجود استراتيجية فنية جعلهم فى إطار محدود ولكن المسرح المدرسى فى قطر يعتبر الأفضل.

أما فى البحرين فهناك نخبة مثل عقيل سوار واحمد جمعة وأحمد خلف وتوجد مسارح كاوال ومسرح سعد الجزان، إلا أن عدم وجود صالة عرض أمر سلبى والوزارة حالياً بصدد إنشاء هذه الصالة، أما فى اليمن الديمقراطى فهو مسرح فقير للغاية، وفى اليمن الشمالى هناك محاولات جادة للإفادة بالعناصر العربية الفنية.

أما مسرح الإمارات فالسبب عدم ظهور هوية مميزة له والاستعانة ببعض الخبراء الذين احترفوا الأحاديث الصحفيةمن

تكوين معامل مسرحية والذى يتمثل فى الآتى :

١- الاستعانة ببعض المخرجين العرب البارزين.
٢- عمل مهرجان مسرحى على مستوى الدولة.
٣- عمل تجربة مسرحية يكون أبطالها من كل الإمارات.
٤- الاستعانة ببعض النجوم العرب فى بعض الأعمال.
٥- عمل مهرجان مسرحى خليجى.
٦- استفاضة العروض المسرحية المميزة فى بعض الدول العربية.
٧- إصدار مجلة مسرحية إقليمية تهتم بشئون المسرح فى الوطن العربى لخلق الثقافة المسرحية.
٨- ارسال مبعوثين إلى المعاهد الفنية فى مصر والعراق والكويت وأوروبا حتى تعود مؤهلة لقيادة الحركة المسرحية وخدمتها.

والمسرح فى الخليج يحتاج عودة رجال المسرح من التجارة إلى خنادق الفن، ويحتاج تواجد مساحة من الرحابة والحب القومى الوطنى والترحيب بأى كائن عربى جيد لأن الأزمة الحقيقية أزمة نص خليجى.

أجرأ حديث فى أول حوار مع
الكاتب المسرح والمخرج العربى المصرى
السـيـد حـافـظ

إعداد / سعيد فرحات

مجلة العمل الثقافى

الاثنين ٢٨ مارس ١٩٨٣

نحن نحتاج إلى مسرح حقيقى يمثل الواقع وينقذه من الفضيحة الفكرية التى نحياها.

يمثل السيد حافظ فى وقتنا الحاضر نموذجاً لكاتب المسرح الملتزم بالصمت، والصمت فى هذا الواقع موقف، ولكن بأى موقف يتمثل هذا الصمت، وما نوع هذا الالتزام؟

ومن يعرف ما كتبه السيد حافظ من مسرحيات منذ أواخر الستينات إلى أواخر السبعينات لا حاجة إلى تفسير موقف هذا الكاتب والتزامه وبماذا ولا يعود بالضرورة ثمة حاجة إلى إيضاح موقفه ا لحالى من الصم، والذى لم يقرأ أعمال السيد حافظ كلها أو بعضها، يكفيه أن يقرأ هذا الحوار الذى دار حول جملة قضايا مسرحية خاصة وعامة. ومن خلال هذا الحوار مع ملحق العمل

الثقافى، تتضح أشياء كثيرة حول مأساة المسرح العربى فى هذه المرحلة القاتمة من حياة المثقف العربى. حيث تدور الرؤية الضبابية فى دوامة من الضياع، دوامة لا تتحكم بمسارها أحداث الساعة الخالية من صورة المستقبل فقط، بل أيضاً مرارات النكسات المتلاحقة أمام أبصار جيل الستينات والسبعينات وتكاثف غيوم الثمانينات فوقها. والسيد حافظ من أبناء هذا الجيل الذى ابتلى بسلبيات النكسات التى امتدت على ثلاثة عقود زمنية متلاحقة. لا تظهر فيها بارقة أمل وامضة حتى تنطفئ غائرة فى غمرات يأس لا بشائر تخفف من وطأته. ومن يقرأ كتاب مسرحيته الأخيرة "حكاية الفلاح عبد المطيع" يعرف تماماً عمق المرارة التى يعيشها أبناء هذا الجيل الحائر، الخائف على وطنه وأرضه وشعبه، الخائف على نفسه وعلى القيم التى حاول أن يمتلكها ويبنى مبادئه عليها إذ يجدها تنهار أمام عينيه، وصمت كبير من حوله يدفعه فى دوامات هائلة من القلق. وقلق اليوم هو مسرح اليوم الذى يجعل رجال المسرح أمام أمرين.. إما فى مسرح اللهو والضياع، وإما فى مسرح الموقف الحر المتمرد الذى يرفض الزمن الراهن وينظر لحظة الخلاص.

وعندما ظهر المسرح التجريبى الرافض للنمط التقليدى كان السيد حافظ أول دعاته، وتعرض للنقد المرير آخر الستينات من المسرحيين الكبار، وفى السبعينات كانت الأقلام تتساءل عن أهمية هذا المسرح، ولكن المسرح التقليدى عاد ليغمر الساحة بالأعمال التى تدغدغ الجمهور وتفرغه من الوعى، وعاد جيل السيد حافظ إلى الصمت المتمرد، بينما أخذت مسرحياته تمثل من جديد كنمط مغاير للتقليد، وفى هذا الحديث الجرئ يختصر السيد حافظ بشجاعة تعاسة هذه المرحلة التى يشهدها المسرح. ولكن يروح الأسير الذى يبشر بالحرية.

س : بدأت فى كتابة مسرحيات تنتمى إلى المسرح التجريبى... كيف يمكن التعرف بهذا النمط من المسرحية... وكيف كانت هذه التجربة.

ج – كنت مساعداً لمخرج موهوب هو محمد فهمى وكنا فى منتصف الستينات ونمط المسرحيات التى كنا نقدمها كانت المسرحيات التقليدية لنجيب الريحانى وعلى سالم وتوفيق الحكيم وسعد الدين وهبه ويوسف ادريس وذات يوم تحدثت معه طويلاً عن المسرح الجديد الذى يجب أن نقدمه للناس فقال ما هو...

قلت مسرح يهز الركود فى أعماق الناس... ضحك.. ومر عام وسافر محمد فهمى إلى ليبيا وأصبحت المخرج لفرقة الشباب بالشلالات وكنت أصغر مخرج فى ذاك الوقت إذ لم أكن قد تجاوزت التاسعة عشرة واجتمعت الفرقة المكونة من ١٥ عضواً أكبرهم يبلغ من العمر ٤٠ عاماً... قلت لهم سنبدأ بمسرح جديد يهز وجدان الناس وبحثت عن نص يحقق طموحى فلم أجد مفراً من أن أكتب وأن أجلس إلى مكتبى وانقسمت الفرقة إلى فريقين فريق مع التجربة الجديدة وفريق مع التجربة القديمة النمطية. وفى النهاية نجحنا بكسبنا الناس وأقيمت ندوة حول المسرحية وحضر المخرجون من كافة الأرجاء ليناقشونا... ماذا تريدون؟

قلت نريد المسرح الشامل مسرح يعنى البدء وحاضر ومستقبل هو التراث والإرهاصات والنبوءة القادمة أى هو الكامن المتغير.. وكانت المعادلة هى كلمة جديدة + مجرب (مؤد + ممثل + مخرج + حوار مع الجمهور يساوى إعادة الحسابات لفن ديناميكى. حيث أصبح المسرح التجريبى ضرورة بعد أن صار المسرح التقليدى مفلساً شكلاً ومضموناً ومحصوراً فى خندق الأضلاع الثلاثة وحدة الزمان وحدة المكان والموضوع...

وبعد أن أصبح الظل للمثلث الإبداعى هو المخرج والمؤلف والجمهور...

ومنذ عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٦٧ كانت سنوات المرارة. لأن التقليديين كانوا فى منتهى الشراسة فى مقاومتهم للمسرح الجديد. حتى جاءت نكسة ١٩٦٧ فأثبت المسرح العربى إنه هش أمام الفكر الصهيونى فكان المسرح التجريبى هو البديل الحقيقى ولكن مرارة النكسة ظلت حتى عام ١٩٧١ فسافرت إلى القاهرة كى استقر هناك.

وصدرت مسرحيتى الأولى "كبرياء التفاهه فى بلاد اللامعنى" وهنا اندفعت الأقلام المهزومة تهاجمنى بشراسة ففكرنا (مجموعة من الشباب) فى تقديم مسرح "الجماعة" فقدمنا (جماعة الاجتياز) واستطعنا أن نهز الحياة المسرحية، لقد كان المشوار مضيئاً... لقد استطردت كثيراً لكن أعمق تعريف للمسرح التجريبى هو ما كتبه الزميل الفنان الكبير والكاتب المبدع التونسى عز الدين المدنى حيث قال، هو مسرح باحث ومختصر، هو مسرح حركى أيضاً يبحث فى الشكل. ويختبر المضمون، ويمتحن اللغة ويغوص فى الواقع، ويقتبس من كافة الآداب،

والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواته، وأشكاله، لا يكتفى بالمضمون بل يتعداه. فهو مشروع لأنه لا يريد الوصاية من كل الأنواع وهو عدوان، لأنه لا يثبت، ولا يستقر، لأنه ضراوة، وهو واقع لأنه يأبى التكرير والتكرار ولأنه يناضل من أجل اختيارات أساسية.

س : لماذا اخترت المسرح التجريبى؟

إننى أشعر بأننا نعتمد على أطر جاهزة وعلى معانٍ سابقة وعلى أشكال مستوردة إن فترة الانقطاع بعد سقوط الدولة الإسلامية العربية الكبرى بسقوط الدولة العباسية أدى إلى التفسخ... إلى ما يشبه الاحتضار البطئ فى جسد هذه الأمة لذلك قام الاستعمار بتلويث أفكارنا واغتصاب تراثنا.

وتحولنا من قائمة الأمة المبدعة إلى أمة مستوردة... هذه الأمة التى تعتمد فى كل شئ على الاستيراد بدءً من إبرة الخياطة حتى الصاروخ... كيف يكون شكل المسرح لدينا وأساتذة معاهد التمثيل فى الوطن العربى – مصر – تونس – دمشق – الكويت يدرسون للطلاب المسرح الغربى والقيم المستوردة والمفاهيم الجاهزة اتحداك أن يقوموا بدراسة نتاجهم الفكرى

المعاصر فى المسرح كل ما تجده هو انتهاك وقمع للفكر الجديد ومواجهة الإبداع... والتبجيل والتوفير والإنحناء لكل ما هو أجنبى وغير عربى... عز الدين المدنى، وسمير العيادى فى تونس وعبد الكريم بن رشيد والطيب الصديق فى المغرب ومحمد الماغوط وسعد الله ونوس فى سوريا وقاسم محمد فى العراق وفى الجزائر كاتب ياسين و... و... أين هم فى دراسة هذه المعاهد المحنطة التى تحتاج إلى أطر، ثورية والجماهير العربية تحتاج إلى مسرح حقيقى يعبر عنها لذلك كان المسرح التجريبى ضرورة حتى يكون التراث والبداية والمستقبل فى آن واحد.

بدأ تفكيرى بمسرح يهز وجدان الناس

فلم أجد نصاً.. فبدأت اكتب للمسرح التجريبى

حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ

أعمق تعريف للمسرح التجريبى كتبه الفنان التونسى

المبدع عز الدين المدنى **وحدده بقوله :**

هو مسرح باحث ومختصر مسرح حركى

يبحث فى الشكل ويختصر المضمون

بعد هزيمة ١٩٦٧ اثبت المفكرون العربى ورجال الإبداع القدامى (جيل نقل الحضارات والثقافات الغربية إلينا) إنه قد أنهى دوره وإنه قد توقف عن الاستشفاف وعن أداء دوره أمام الثقافة الصهيونية حتى إن رجال السياسة الذين أعطيناهم الفرص كاملة لقيادتنا اثبتوا فشلهم لأن الفكر الموجود كان هشاً... إذاً لا هتاف لا وسطية ولا تطرف.

الحقيقة إن الجماهير تحتاج إلى شكل جديد من أشكال الفن فى المسرح والسينما والتلفزيون... ولذلك تجد الآن فضيحة الأمة العربية الفضيحة الفكرية هى المطرب الأول فى مصر أحمد عدوية، والكتاب الأول للدراما فى مصر سمير عبد العظيم، والروائى الأول اسماعيل ولى الدين. والكاتب المسرح الأول سمير

خفاجى وبهجت قمر والشئ نفسه فى الدول العربية.

إن البديل الذى ظهر بعد ٦٧ كان هشاً لأن المبدع الحقيقى حاربته فى الوطن العربى ثلاث تهم جاهزة وضع فيها ولابد أن يكون هو فى أحد خاناتها.

أولاً : الجنون.

ثانياً : الشذوذ.

ثالثاً : الجاسوسية.

لقد تمت إبادة جيل من المبدعين الحقيقيين مما أدى إلى ظهور فضيحة مرحلة السبعينات شكلاً وموضوعاً ولذلك كان على المبدع الحقيقى.. أن يتوارى بإبداعه فى كتاب يطبعه على نفقته الخاصة وفى صمت أوفى ثرثرة بيئة وبين الرفاق وفى قوقعة ذاتية والذى نجا من طوفان السبعينات مؤهل الآن للظهور... والمسرح التجريبى الذى كان نكتة سيتحول إلى كائن حقيقى : سيكون فارسه صوت الجماهير الهادر فى الثمانينات.

س : ما هى الأعمال التى كتبتها وأخرجت للمسرح. وما هى الأعمال التى كتبها سواك وأخرجتها أنت فى المسرح التجريبى.

ج – لا أذكـر ولا أحـب أن أذكـر الأعمـال التـى قـدمتها لنجيب الريحـانى وأبـو السـعود الإبيـارى وعزيـز أباظـة... ولكننـى أحب أن أتحدث عن الأعمال المسرحية التى أخرجتها فى المسرح التجريبى. منها : مسرحية تـأليف قاسم حول . ومسرحية عبـارة عـن "رؤيـة" كاملـة للمسـرح عنـدما يقـدم عليـه شـعر المقاومـة الفلسطينية وفيها قدمت أشعار سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زيـادى واذكر تجربتـى مـع مسرحية "مسـافل ليـل" تـأليف صلاح عبد الصبور وفيها قدمت ١٥ طفلاً يـؤدون مشاهد هذه المسرحية وكانت تجربـة رائعة... إذ اكتشفت أن الأطفال يملكون الشـجاعة التـى يفتقـدها الكبـار. كمـا أتـذكر مسـرحية "الزوبعـة" لمحمود ديـاب. وفيها اعدت كتابـة الفصل الثالث من المسرحية وقدمت أدائه وقدمت قصائد بريخت فـى شكل ملحمـى جديد ومـن المسـرحيات العالميـة مسـرحية "الجيـل" ليـوجين أونيـل ومسـرحية حديقـة الحيـوان لادوار اولبـى ومسـرحية الخطوبـة لتشـيكوف كمـا أخرجت فى قلب معركة ٧٣ ثـلاث مسرحيات استمر عرضـها ٦٥ يوماً وشاهدها نصف مليون مواطن حتـى أن الأطفـال فـى حـارات مصر كانوا يغنون أغانى المسرحية الوطنية.

لكننى اقف أمام تجربتى الأولى :

١ـ تقديم قصص قصيرة على المسرح... كما كتبها المؤلفون. دون حذف والتجربة الجديدة هى ماذا حدث فى المسرح وكيف يؤدى الممثلون قصة قصيرة وكيف يكون لعناصر المسرح من ضوء وموسيقى وديكور ومكياج فرصة للتعامل مع النصر الأدبى وأن يتواجدوا فى لحظة خلق درامى جديد وقدمت قصصاً لمحمد إبراهيم مبروك وزكريا تامر ومسعد خميس ومحمد جبريل.

٢ـ تقدم نظرية المسرح المجزأ وفيها كونت مسرحاً من البرتكيلات ووزعته فى صالة كبرى وجعلت الكراسى فى الصالة متحركة وبدأتن العرض بالشكل التقليدى للمسرح ثم قدمت نفس المسرحية بشكل ثالث وبممثلين جدد. ثم أطفأت أنوار الصالة وأشعلت الشموع ووزعت الفرق الثلاث فى أنحاء الصالة وأطلق البخور فى أرجائها... وطلبنا من الجمهور ان يختار المسرحية التى فضلها من الثلاثة ويجلس أمامها بكرسيه وتوزع الجمهور كل حسب رغبته.

ثم بدأ العرض الجماعى فى تقديم المسرحيات الثلاث فى

آن واحد.. وانتهت فى آن واحد وتجمع الممثلون حول بطل العرض المسرحى (وهو المتفرج الذى ارتدى الزى البدائى رمزاً للإنسان المتطهر النقى ثم حملوه على الأعناق وطافوا به حول الجمهور سائلين آباءهم العودة للنقاء الأول والطهر الأول والإنسان الأول.

س : فى كتابك حكاية الفلاح عبد المطيع ثلاث مسرحيات جديدة فى المسرح الكوميدى، هل يمكن اعتبار تحولك إلى الكوميديا المسرحية نتيجة لعدم نجاح النمط التجريبى.

فى مسرحية الفلاح عبد المطيع اتجهت إلى الكوميديا المريرة انها الكوميديا السوداء كما يسميها الدكتور على الراعى... كيف يتحول الفرد فى الوطن العربى تبعاً لأهواء السلطة إلى دمية، بل أحياناً إلى نعجة. لا رأى له ويدفع الثمن حتى ولو كان جاهلاً... بكل ما حوله حسب مواصفات المواطنة الحسنة لدى السلطات... إننى أرفض أن أشارك فى لعبة المسرح التجارى ولو قلت لك أن مبالغ تكاد تكون فلكية عرضت على كى أكتب مسرحيات تجارية ورفضت رغم أن المبلغ الذى سأحصل عليه من مسرحية واحدة يساوى كل ما كسبته طوال عمرى

كمؤلف.

لقد تحولت إلى الكوميديا نتيجة إحساس بمسئولية تاريخية أمام المسرح.. الآن المسرح التجارى الرخيص يقدم كوميديا... هذه الأنواع من الكوميديات المبتذلة هدفها الكسب المادى وهى تقوم بتعمية الجماهير إذ لا يد للكاتب الملتزم أن يطور أداؤه كى يصل للجماهير فى مستواها الفكرى دون تنازل فكرى إنما التنازل يتم فى أدوات الكاتب واعتقد أن المسرح التجريبى يرتبط ارتباطاً خاصاً بالحياة الثقافية والأدبية إذا تطورت أخذت الأشياء حجمها الحقيقى ولا أستطيع أن أقول إننى فشلت فى المسرح التجريبى أو إننى أنجح لأن الحكم يعود للتاريخ وللمستقبل.

س : ما رأيك فى حركة المسرح الغربى عامة فى هذه الفترة؟

ج . الإجابة على هذا السؤال هى اعطنى الحرية أعطيك المسرح... لا مسرح بدون حرية... الوطن العربى الآن محاصر بعدة قضايا :

١. أزمة المعاهدات السرية والمعلنة مع العدو الإسرائيلى.
٢. أزمة الأوبك وانعكاسها على الخليج ومن ثم الساحة العربية

وارتباط هذه الأزمة بالحرب الإيرانية العراقية.

٣. التفسخ والصراعات بين الدول العربية بعضها وبعض مما أدى إلى وجود حالة زعزعة الثقة من المواطن العربى فى قيادته إننا فى مرحلة "المخاص" كل شئ الآن على وشك التفجير بدءً من الشارع السياسى حتى الإبداع الذاتى... إن الإبداع، حاجة، والآن يظهر كضرورة مما يجعل الذين يتغنون عن الستينات يفيقون من سكرة الأناشيد القديمة... لو كانت مرحلة الستينات حقيقة ما حدثت النكسة الفكرية أصلاً.. لو كانت مرحلة الستينات إبداعاً صادقاً ما ظهر أحمد عدوية فى الأغانى وأحمد عدوية فى المسرح وأحمد عدوية فى الراوية وأحمد عدوية فى السياسة.. إننا نعيش فترة انهيار يبزع من ظلامها الفجر الجديد فجر يكون أبطاله، المبدعون، وستجد القصاص رئيس الوزراء والشاعر رئيس الجمهوري والروائى الوزير والمسرحى وزير الخارجية.

س : السبعينات فى المسرح المصرى بين الإيجابيات والسلبيات... كيف تجدها فى وجهة نظرك؟

ج . فى فترة السبعينات تفرغ المسرح المصرى إلى إنتاج مسرحيات للمشاهد الخليجى. سواء لإرضاء هذا المشاهد فى داخل مصر أو خارجها. لقد نفض المسرح يده من المسرحيات الجادة واحد يقدم مسرحيات تجارية... مخصوصة معلبة فى شرائط فيديو طازجة تحتوى على أمتع المواقف الكوميدية المعتمدة على التهريج والفارس وفور الإنتاج تعرض محطات الخليج فوراً وتدفع العملة الصعبة الطريفة... هل تسألنى عن المسرح فى السبعينات وأنت معى كل يوم تفتح محطة تلفزيون فى أى دولة تجد أمامك مهرجان المسرحيات المبتذلة تحت شعار الضحك للضحك لقد كدت أنسى الكتاب للمسرح.. كدت انسى المسرح وأنا أشاهد هذا. والأغرب من هذا حين استدعائى أحد أصحاب الشركات ليعرض مبلغاً من المال أمامى... خد اكتب مسرحية كوميديا فى يومين حتى تذهب للقاهرة لتصورها فاعتذرت بلطف شديد وقلت له أن هناك فلاناً وعلاناً... وأقرب مثال على هذا ما قدمه لطفى الزينى فى مجموعة المسرحيات التى قدمها فى تونس أيضاً، نحن محاصرون يا سيدى... أين المنصف السويسى فى الخليج يقدم ما يطلب منه.. أين أحمد عبد الحليم

نفس الشئ... نحن فى دائرة النفط قدمنا فناً استهلاكياً فى السبعينات مما جعلنا تصل إلى درجة الصفر.

س : ماذا تتوقع أن يتطور إليه المسرح العربى عامة.. أم أن هناك فترة زمنية قادمة من الاضطراب والركود؟

هذا زمننا... زمن الثمانينات... زمننا... هو زمن هزيمة الفكر الضحل والثراء الطارئ وذهاب ظاهرة غلاء النفط الطارئ والفكر الطارئ.. سيقع هؤلاء، الطارئون، والإنصاف، والمدعون،... هل تتخيل أن هناك ظاهرة المؤلف النفطى الذى لا يكتب إلا للدول النفطية، هل تتخيل أن ثرياً عربياً يهوى كتابة القصة يقيم حفلاً للدكتور يوسف إدريس بتكلف مليون دولار.. هذا المليون كان لا يكفى لإنشاء دار نشر فى أوروبا لتدعيم الفكر العربى... إننى أتوقع أن أن تصبح الكلمة صلبة وخشنة وجزلة والفكر، واضحاً وقاطعاً وعميقاً وغائراً أتوقع أن تكون الحرب الفكرية شرسة بيننا وبين هؤلاء المخنثين أدبياً وفكرياً الذين يمارسون الانحطاط بالكلمات والصحف الأنيقة الفاخرة... اعتقد أن زمننا رائع والثمانينات ستشهد تصفية حاسمة لمرحلتين.

مجلة العمل الثقافى

الاثنين ٢٨ مارس ١٩٨٣